

دراسات

في

المسرح والشعر

الدكتور

محمد عناني

تصدير

يتضمن هذا الكتاب فصولاً مختارة في نقد المسرح ونقد الشعر نشرت على مدى عشرين عاماً أو يزيد في عدد من المجلات المتخصصة ، وقد رأيت أن أخرجها من سياقها الزمني وأن أمزج بينها حسب الموضوعات التي تناوَلها والتي لا تخرج عن الشعر والمسرح - مبيناً في آخر كل مقالة تاريخ نشرها ومكانه . وقد نُشِرت بعض الدراسات التي يتضمنها الجزء الأول في الثمانينات في مجلة المسرح (التي يرأسها سمير سرحان) والطليعة (التي يرأسها لطفي الخولي) وفصول (التي يرأسها عز الدين إسماعيل) ونُشرت البعض الآخر في الستينات في مجلة المسرح (التي كان يرأسها رشاد رشدي) . أما الجزء الثاني فيتضمن في معظمه عروضاً ضافية لكتب أجنبية تعالج قضايا الشعر ومناهج دراسته - نشرت جميعاً في أوائل الستينات في مجلة المحلة (التي كان يرأسها يحيى حقي) إلى جانب مقال نشر أخيراً في فصول وآخر في الجديد .

وقد يلاحظ القارئ خلو الكتاب من الدراسات التي نشرت في السبعينات وأرجو ألا يستنبط من هذا نتائج قد تكون خاطئة . فالحق أنني لم أكتب الكثير في باب النقد الأدبي أو المسرحي في السبعينات - وما كتبته سبق نشره في كتابي فن الكوميديا - وكتابي المسرح الانجليزي المعاصر اللذين صدرا عام ١٩٨٠ .

وقد آثرت ألا أغير حرفاً واحداً من أي دراسة أو مقال سبق نشره حتى أحفظ لكل منها بطابعه وآرائه . ولذلك فقد يلاحظ القارئ بعض الاختلاف في الرأي أو في التطبيق بين دراسة كتبت عام ١٩٦٥ وأخرى كتبت عام ١٩٨٥ - وهذا طبيعي ولا أنكره . ولكنه سوف يلاحظ أيضاً أنني أتمسك دائماً بمبدأ هام من مبادئ النقد الحديث وهو مبدأ الدراسة النصية للأعمال الأدبية انطلاقاً من أنه على الناقد أن يأخذ في اعتباره الإطار الفكري والإطار الفني اللذين « يعمل » الكاتب من خلالهما - لا أن يفرض إطاره الخاص (فكرياً أم فنياً) إذ أن من شأن ذلك أن يزيّف دلالات العمل

الأدبي ويشوه صورته . وهكذا فقد كان رائدى الصديق فى تناول إقامة الإطار الذى أتصور أن الفنان قد أقامه ، أو أنه كان يعمل من خلاله إذا كان قائماً بالفعل ، وآمل أن أكون قد وفقتُ فى هذا المسعى فهو شاق وعسير .

ومصدر المشقة والعسر أننا لم نتقبل بعد فكرة « النسبية النقدية » التى كنت قد عرضتها فى فصل من كتابى الصغير النقد التحليلي (١٩٦٣) وفحواها أن لفظ الأدب ينطبق على أنواع من النشاط الإبداعي تتفاوت تفاوتاً كبيراً فى الأطر الفنية والفكرية التى تقدم من خلالها ، وأنه ينبغي على المتذوق إذا أراد حقاً أن يتذوق عملاً أدبياً ما أن يُصوّر لنفسه هذا الإطار من خلال العمل الذى يقرؤه أو يشاهده ، بحيث تكون الإحالة النقدية دائماً إلى هذا الإطار — وقد يكون ذلك نظاماً فكرياً خاصاً أو تقاليد فنية لم تعد قائمة ، وبحيث يكون الحكم النقدى نسبياً لا مطلقاً أى نسبة إلى هذا الإطار (أو الأطر) — إذ أن من يقرأ نصاً لأبى تمام من خلال الإطار الفكرى أو الفنى لشاعر مسرحى من شعراء العصر الإليزابيثى لن يستطيع تذوقه التذوق الصادق . ومن يقرأ الشعر المصرى الحديث فى إطار الشعر الإنجليزى الحديث لن يجد فيه قيمته الحقيقية ، وقس على ذلك من يقرأ شعر ملتون بروح بودلير ، أو إدموند سبنسر بروح هوميروس — وهلم جراً . والكلام هنا ينسحب على المسرح مثلاً ينسحب على الشعر .

فالأدب المسرحى ألوان مختلفة ، ومدارس متعددة ، ولكل منها إطاره الفكرى والفنى ، والناقد الذواقه يتميز عن غيره بأنه تدرب على تصور الأطر التى تنتظم هذه الألوان والمدارس ، واستطاع أن يطوع ملكة تذوقه للاستجابة للكوميديا الخفيفة بنفس اليسر الذى يتذوق به التراجيديا ، وأن يستجيب لمسرحية كاريكاتورية تعتمد على مذهب التعبيرية مثلاً بنفس اليسر الذى يتذوق به عملاً درامياً كلاسيكياً كتبه سوفوكليس . وآفة النقد الذى يكتب فى مصر حالياً فى معظم الصحف أنه يناقش كل شئ من خلال إطار واحد — من خلال تصور واحد للمسرح ، وتصور واحد للشعر (أو تصورين — على أحسن تقدير) .

ورغم الجهود المضنية التى بذلت فى الأعوام القليلة الماضية للارتفاع بمستوى النقد وذلك من خلال مجلة فصول — أرفع المجالات العربية المتخصصة على الإطلاق — فإزال بعض الصحفيين الذين يعرضون للمسرح يتصورون نوعاً واحداً من المسرح يتمسكون به ولا يقبلون غيره — وإن كان كل فريق يصور لنفسه نوعاً مختاراً يقبله

وحده ويرفض ما عداه . ومن هنا نشأ ما أسميته بفوضى النقد الأدبي (فى مقال نشرته مؤخراً فى صحيفة أخبار اليوم)

وقد بدأت تلك الآفة - آفة فرض إطار خارجى واحد مسبق على العمل الفنى . عندما تبنى بعض الكتاب والمخرجين فى مصر مسرح بريخت فى الستينات - ودأبوا يدعون له باعتباره الصورة المسرحية الوحيدة التى يمكن قبولها وتطويرها لإقامة مسرح مصرى مستقل عن المسرح الأوروبى . ولكن سرعان ما دعا آخرون إلى العودة إلى المسرح الإغريقى القديم باعتباره الأصل ، قائلين إنه لا نجاء لنا إلا بالعودة إلى تقاليده ، بينما ذهب آخرون إلى أن المسرح المصرى الحقيقى ينبغى أن يستوحى من مسرح الارتجال لأن له جذوراً فى القرية المصرية ، ونادى آخرون بأن لدينا بالفعل تراثاً مسرحياً حقيقياً ينبغى أن نحافظ عليه وهو تراث المسرحية المقروءة - أو المسرح الفكرى . الذى يمثله توفيق الحكيم - هذا - بطبيعة الحال - إلى جانب من يرون أن المسرح الصادق هو المسرح الواقعى - أو المسرح الواقعى الرمضى الذى يمثله تيار الخمسينات (ابتداء بنعمان عاشور) - أو المسرح الشعرى العامى الذى يمثله نجيب سرور ، أو غير ذلك من الاتجاهات .

لاشك أن هذه جميعاً صور من صور المسرح - والإصرار على نوع بعينه أو إغفال طبيعة الدراما التى تعتمد على التطور والتفاعل الحى بين خشبة المسرح والجمهور - ومن ثم تستقى مادتها من الحياة (بأكثر ما يستقى الشعر مثلاً) - إغفال "مُخل" ضار . وأكاد أقول إن كل كاتب فى مصر يمثل اتجاهًا لا يشاركه فيه أحد ما ، فالمسرح الشعرى الذى يكتبه فاروق جويده يختلف اختلافاً شاسعاً عن مسرح صلاح عبدالصبور - وعبدالصبور يختلف اختلافاً جذرياً عن عبدالرحمن الشرقاوى ، والشرقاوى لا يكاد يشترك فى شىء مع أحمد شوقى أو عزيز أباظة !

لقد تطور المسرح المصرى من داخله فى عدة اتجاهات انطلاقاً من واقع الحياة . وواقع الفن ، وبرز فى الثمانينات كتاب ممثلون هذا التطور ، بعضهم تمتد جذوره إلى الستينات ، وبعضهم تفتح على الواقع المعاصر واستلهمه ، وقد أثمرت قرائنهم أعمالاً لاشك فى أصالتها وجديتها ، وإن كان استقبال النقاد لها يتفاوت دفاعاً أو هجومًا وفقاً للأطر التى سبق أن أشرنا إليها . وإذا كان ثم ما يشترك فيه هؤلاء الكتاب فهو الاختلاف ! فبعضهم يكتب المأساة وبعضهم يكتب الملهاة ، وبعضهم يكتب المسرحية

الكلاسيكية بالعربية الفصحى ، والبعض يكتب المسرحية الحديثة بالعامية ، وبعضهم يكتب الشعر ، وبعضهم يكتب النثر ، وبعضهم يلتزم الواقعية الرمزية والآخر يحاول كسرها من خلال التراث الشعبي أو التعبيرية أو حتى العبث . وإذا كان العدد مازال محدوداً فذلك لأن ظروف انتاج المسرحيات القائمة ظروف عسيرة ، وأعتقد أننا نمر بمرحلة انتقالية تنسم بالصراع مع ذلك المنافس الخطير للمسرح وهو التلفزيون :

والطريف أن إنشاء التلفزيون نفسه . كان وراء ازدهار المسرح المصري في الستينات حين أنشئت فرق التلفزيون المسرحية واختصت كل فرقة بلون واحد لاتعداه ثم تطورت فانفصلت عن التلفزيون واستقلت ، وكان من ثمار تلك النهضة مجلة المسرح القديمة التي نشرت فيها بعض دراسات هذا الكتاب - وما تلا ذلك معروف لدى المسرحيين - ولكن الذي يهمني هنا هو الإشارة إلى بوادر نهضة جديدة لا يمكن اعتبارها امتداداً للستينات أو تكراراً لنهضة الستينات ، فالتاريخ لا يتكرر ، والواقع الأدبي لا يتكرر ، ومن ثم فإن النهضة الجديدة وليدة هذه اللحظة ووليدة كتاب هذه اللحظة .

أما قسم الشعر في الكتاب فيتضمن - كما قلت - عروضاً لمدارس فنية في نقد الشعر من خلال الكتب التي تعالجها ، باستثناء الدراسة الخاصة بتأثير التكعيبية على شعر (عزرا باوند) إذ أنها مترجمة وتسبقها دراسة مطولة كتبت خصيصاً لإلقاء الضوء على مذهب التصويرية في الشعر الانجليزي الحديث وبالذات في شعر ذلك الشاعر . وكذلك باستثناء مقال المواويل الذي أقدم فيه فن البلاد الغربي الذي شاعت ترجمته بالموال - رغم الاختلاف بين (انظر كتابي الأدب وفنونه ١٩٨٤) - وقد وضعتها بالترتيب الذي يتيح للقارئ أن يسير معها في تسلسل منطقي حسب الأفكار الواردة فيها ، لا حسب تاريخ نشر الكتب أو نشر هذه المقالات .

وبعد - فقد حاولت في هذه الدراسات أن أعين القارئ العربي الذي يتعطش للاستزادة من العلم بفنون المسرح والشعر المختلفة بتقديم إنتاج متنوع في كل شيء ، وأرجو أن يغفر لي إذا كنت أسرفت في حماسي في مقالات الشباب ، أو أسرفت في التعقل والاعتزان في دراسات الكهولة .

والله ولي التوفيق

محمد عناني

مدخل الى المسرح النفسى

المسرح النفسى (الدراما السيكولوجية) تيار حديث فى المسرح الغربى . وهو تيار لم تكتمل صورته بعد ، بل إنه — كما يقول (جون راسل تيلور) فى كتابه الموجة الجديدة (١٩٧٩) — مازال فى مرحلة التشكيل ، وما زالت ملامحه تمر بمرحلة التبلور التى لا بد منها قبل أن يفرض نفسه على متذوقى المسرح ودارسيه بوصفه تياراً أساسياً يقف إلى جانب تيار العبث أو الملحمية ، إلخ. وربما كانت تسمية « المسرح النفسى » تسمية غير دقيقة ؛ لأن كل عمل مسرحى ، بل كل عمل أدبى أو فنى ، يعتمد على « الحركة النفسية » فى المقام الأول ؛ ولكن التسمية لازمة للتفريق بينه وبين سائر الأعمال المسرحية التى تنتمى إلى الدراما الكلاسيكية بمفهوماتها المتعارف عليها ، من صراع وتطور وحدث ونهاية محتومة ؛ وأهم من ذلك كله التصور الثابت أو الصورة الثابتة للشخصية . وهذه هى نقطة الانطلاق التى لا بد منها للتعريف بهذا اللون المسرحى الجديد .

بدأ وعى النقاد والكتاب بالتغيير الذى أحدثه علم النفس الحديث فى الأدب فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الثانية . وقد حدد هذا الوعى كتاب الفيلسوف الإنجليزى الحديث (س . ا . م . جود) وعنوانه (دليل إلى الفكر المعاصر) ؛ فهو يخصص فصلاً كاملاً فى آخر الكتاب للحديث عن غزو علم النفس للأدب ، مركزاً على الفرق بين مفهوم الشخصية عند كبار كتاب الواقعية فى القرن التاسع عشر ، ومفهوم الشخصية لدى الروائيين فى بداية القرن العشرين ، الذين تأثروا بمفهوم (بوجسون) عن تيار الشعور أو تيار الوعى . وهو يحدد ذلك بقوله إن المفهوم القديم كان يعتمد على « الثبات » أى على أن للشخصية الإنسانية ملامح ثابتة ومحددة ، وأن القارئ يستطيع أن يتنبأ بما سوف تقوله أو تفعله بمجرد أن يراها أو يقرأ عنها (مهما كانت درجة تطور هذه الشخصية فى أعطاف الرواية أو المسرحية) . فالشخصيات التى خلقها كبار كتاب المسرح قديماً ، ثم كبار كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر ، شخصيات تكاد — لثباتها ووضوح ملامحها — أن تقف خارج حدود العمل الأدبى ؛ بل لقد اتجه بعض

النقد إلى مناقشة هذه الشخصيات وتحليلها كأنما هي نماذج بشرية حقيقية لها وجودها « التاريخي » ، مثلما فعل (ا . س . برادلي) ، الذى يناقش فى كتابه « التراجميات الشيكسبيرية » كلا من الشخصيات الرئيسية (بل الثانوية كذلك) فى التراجميات الأربع الكبيرة (ماكبث وهاملت وعطيل والملك لير) بوصفها « شخوصا » مستقلة . وربما احتجنا هنا إلى الوقوف لحظة عند تعريف « الشخصية الفنية » ، أى الشخصية التى يصورها الأدب لتفريق بينها وبين « الشخصية النفسية » ، أى الشخصية التى توجد فى الحياة الحقيقية من حولنا : إن الأدب يصور ملامح مميزة أو معالم نفسية أو خلقية أو فكرية ، يجمعها جميعا تحت اسم محدد ، يصير علما على هذه الشخصية ، فالأديب يفترض أن البشر يشتركون فى صفات عامة لا تتطلب التصوير أو التخصيص ويفترض أنهم يختلفون فى صفات أخرى هى التى تتطلب التخصيص وتدعوه للتكاهن عليها . وليس معنى ذلك أننا لن نجد من بين البشر من يشترك مع « هاملت » مثلا فى استغراقه الفكرى أو نزوعه إلى التأمل ، ومن ثم للتردد ، وعدم اتخاذ قراره بالسرعة والحسم المطلوبين ، ولكن هذه الصفات هى التى يركز عليها شيكسبير لى تصبح علما على « هاملت » ، ولكى تميز بينه وبين الإنسان العادى — فى نظره — أى الإنسان الذى خلق ليعيش لا ليفكر (كما يقول نواليس) وسواء كانت الشخصية متطورة فى العمل الأدبى (أى تنمو وتتغير استجابة للموقف أو الحدث الدرامى الذى تشترك فى صنعه) ، أو كانت نمطية (بمعنى تصويرها لجانب ثابت من جوانب النفس البشرية لا تتطور فى العمل الأدبى) فإنها فى الحالتين لا تمثل إلا جانبا (أو عدة جوانب متجانسة أو متكاملة) من الشخصية الإنسانية التى توجد فى الحياة الحقيقية . ولذلك فإن محاولات الكتاب الواقعيين فى القرن التاسع عشر إضفاء صفات أخرى على هذه الصفات « المميزة » بغية الاقتراب من الواقع ، كانت تمثل فى الحقيقة محاولة للتقريب بين الصفات المميزة والصفات العامة التى يشترك فيها سائر البشر ، وذلك حين نتيج للقارئ أو المشاهد أن يدرك إمكانية وجود التناقضات فيها وإمكانية وجود هذه الشخصيات من حوله ومن ثم إمكانية وجوده هو نفسه فى المواقف الدرامية التى يضع الكاتب فيها هذه الشخصيات .

أما في بداية القرن العشرين فإن الكتاب قد ازداد وعيهم بمدى «الصنعة» في هذا التصوير للشخصية الإنسانية، أو مدى ما يفرضه الفنان من قيود فنية تجعل كل صورة للإنسان في الأدب صورة زائفة إلى حد ما ، وذلك — كما يقول (س . ا . م . جود) — في نفس الكتاب — (نتيجة لمكتشفات علم النفس الحديث والدراسات الفلسفية التي تبين أنه ليس كياناً مستقلاً ، وأن الحركة الباطنة له تؤكد أنه يتغير على الدوام ، وأن محاولات « تثبيت » الشخصية في الأدب تعين الفنان على تحقيق أهدافه فحسب وأهمها التركيز والبلورة) ، ولكنها تخرج لنا شخصيات يصعب تصديقها والتعاطف معها :

وقد انعكست هذه البدايات لتغير مفهوم الشخصية في كتابات رواد الرواية النفسية — رواية تيار الشعور — (جيمس جويس) و (فيرجينيا وولف) — كما انعكست في شعر رواد الشعر الحديث — (ت . س . إليوت) و (عزرا باوند) — بمعنى أن الشخصية في كتاباتهم لا تتمتع بأى قدر من الثبات ، بل هي تتغير على الدوام ؛ وتصويرها يعتمد على ما يدور في داخل الذهن وفي داخل القاب . ومن ثم فإن أشعار إليوت مثلاً تفترض الحركة الدائبة في الفكر والإحساس ، وتبتعد كل البعد عن الصور الثابتة التي كانت تخرج لنا من شعر أساطين القرن التاسع عشر ، مثل « تينيسون » و « ماثيو أرنولد » ، ومن قبلهم شعراء الحركة الرومانسية بطبيعة الحال .

ومع هذه البدايات في فترة ما قبل الحرب الأولى ، شاعت مفهومات جديدة أتت بها علم النفس الحديث منذ بدأ (فرويد) يتحدث عن العقل الباطن أو اللاشعور ، بحيث شغل الناس في أوروبا وأمريكا إلى حد ما في فترة ما بين الحربين بالمفهومات الجديدة التي أخذت تزاحم المفهومات القديمة للنفس والعقل إلخ . وقد ساعد على انتشار هذه المفهومات الجديدة اتساع نطاق العلم الطبيعي والإدراك الجديد لعملية الإبداع الأدبي ؛ وهو الإدراك الذي شجع الاتجاه الجديد في النقد ، والذي يصر على تخليص العمل الأدبي من السمات النفسية لمبدعه ، أى أنه يتمثل في محاولة النظر إلى العمل الأدبي لا بوصفه وثيقة نفسية للكاتب ، بل وثيقة للحالات النفسية لدى الشخصيات التي أبدعها في داخل العمل المستقل ، والتي تتغير من عمل إلى آخر بل من لحظة إلى أخرى في داخل العمل نفسه .

ولكن هذه المفاهيم لم تجد سبيلها إلى المسرح بالسهولة المتوقعة ، نتيجة لانشغال الناس بالهزات الاجتماعية العنيفة التي صاحبت نشوب الحرب العالمية الثانية ، والتي زلزلت أركان الأفكار المتوارثة من عصور الاستعمار وبناء الامبراطوريات في القرون الخوالي . ولذلك فقد كان الاتجاه الجديد في فترة ما بعد الحرب اتجاها فكريا واجتماعيا بالدرجة الأولى ، أخذ أحيانا صورة المسرح التقليدى ، وأحيانا صورة المسرح الملحمى وأحيانا أخرى صورة المسرح العبثى ، ولكنه لم يقترب أبدا من المسرح النفسى إلا فى أواخر الستينيات ثم فى السبعينات . وليس معنى هذا أن التركيز على القضايا الاجتماعية أو الفكرية قد تضاعف أو تأثر بأى حال من الأحوال ؛ ولكن هذه القضايا بدأت تتخذ صور حالات نفسية مصوغة فى قالب جديد من الاضطرابات العاطفية أو الوجدانية والذهنية التى تتخذ صور الأمراض المعروفة أحيانا ، وصور التهرؤ النفسى الذى يصعب التعرف عليه إلا على أيدي علماء النفس المتخصصين أحيانا أخرى . وهذا هو الذى يشيع فى مسرح (هارولد بينتر) و (دافيد ستورى) على وجه الخصوص .

ويختلف المسرح النفسى عن المسرح التقليدى فى أنه ينقل الحدث إلى باطن الشخصيات ، كما يختلف عنه اختلافاً أكبر فى أنه يجعل هذا الباطن عليلاً أو — إذا استخدمنا التعبير القديم — غير سوى . ولكن كيف يمكن للدراما أن تتشكل من هذه المادة الجديدة أو غير المألوفة ؟ ينبغى أن نؤكد فى البداية أن الأدب العالمى حافل بال نماذج الحية لهذه المادة ، ولكن عدم إدراكنا فى الماضى لمعناها جعلنا نضعها فى أطر أعم وأشمل وأبعد إلى حد كبير من الإطار النفسى المحدد، ويكفى أن نذكر بعض روايات وقصص (ديستوفسكى) و (سترنديج) و (سيرفانتيس) ، بل ولا بد أن نشير أيضاً إلى بعض ملامح الاضطرابات النفسية التى يمكن رصدها فى أعمال عالمية لا توحى بها للوهلة الأولى — بما فى ذلك أبطال شيكسبير الذين ذكرناهم . وقريبا رأينا الممثلة البريطانية (جانيت سوزمان) تقوم بلور (أوفيليا) ورأينا بيتر هول المخرج البريطانى النابه يدافع عن هذا المفهوم دفاعاً لا يمكن دحضه (مجلة المسرحيات والممثلون البريطانية — عدد يونيو ١٩٦٦) . ولكن الإطار الدرامى لهذه الشخصيات المعتلة هو الذى يختلف

إختلافاً بيننا. وهذا هو ما أرجو أن يكشف عنه تحليل مسرحية البيت لـ (دافيد ستورى).
ومسرحية (العزلة) أو (الأرض الحرام) لـ (هارولد بنتر) - وقد نشرت المسرحيتان
بالعربية فى كتاب مستقل عنوانه : ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى المعاصر
(مكتبة الأنجلو - ١٩٨٠) .

وأول مظاهر البناء الدرامى الجديد فى المسرح النفسى هو انتفاء وجود حدث بالمعنى
التقليدى . فإذا يعنى ذلك ؟ الحدث بالمعنى التقليدى هو حدوث شئ أو وقوع فعل
على المسرح ، على مراحل متتابعة ومنطقية ؛ أى مراحل تسير فى تطور خطى (نسبة
إلى الخط المستقيم) صعوداً نحو ذروة معينة. وهذه الذروة فى المأساة تتلوها الفاجعة ؛
وفى الملهة يتلوها اتصال الفرح بعودة المياه إلى مجاريها ، وبالتوافق والهناء . وهذا
الحدث أو الفعل ينبع بصورة حتمية من تكوين الشخصية كما يكشف عنها فى الوقت
نفسه ، بحيث تصبح ذروة الحدث هى أيضاً ذروة الكشف . أما فى المسرح النفسى
فإن الحدث الباطن لا يسير فى إطار خطى نحو الذروة ، ولكنه يدور فى أنصاف دوائر
تتكون كل منها من لحظة تقابل بين إحساس وإحساس ، أو بين فكرة وفكرة ، بحيث
لا نتقدم مع الحدث زمنياً ، أى لا نسير نحو نقطة زمنية محددة ، بل ندور مع المشاعر
والأفكار لنعود إلى نقطة البداية ، ثم نسير ثانياً فى دورة جديدة لنعود مرة ثانية إلى نقطة
البداية ثانياً وهكذا . وهذه الدوائر ، أو أنصاف الدوائر ، تتخذ عادة صورة الحركة
المجهرضة ؛ إذ أن كل محاولة من جانب الشخصيات للتوصل إلى نقطة اتصال أو تواصل
يمكن معها إنشاء علاقة من نوع ما ، يبدأ معها حدث من نوع ما ، تواجه بالإجهاض .
ولنر كيف يستخدم دافيد ستورى فى هذا النمط من الحوار الدائرى موضوعات متكررة
مثل الإشارة إلى السحاب والزوجة فى بداية مسرحية البيت ؛ فعندما يرتفع الستار
نرى أمامنا على المسرح رجلين هما هارى وجاك ، وهما يعانيان من مرض نفسى غير
محدد ، أو على الأقل لا يفصح عنه المؤلف . ويبدو أنهما يعرفان أحدهما الآخر ؛ إذ
ينادى كل منهما صاحبه ، ومن ثم يبدأ الحوار الذى نعرف منه أن جاك كان يعمل (قبل
هذا المرض) بتوزيع الأغذية المعلبة فى محل للبيع بالجملة ، وأن هارى كان يعمل
مهندس تدفئة ، ونعرف أيضاً أنهما من أسر مشتهرة وحسب . ويستمر الحوار بينهما على
مستوى خارجى ، أى أنه يدور حول موضوعات عامة ، فإذا اقترب من الحياة

الشخصية توقف نهائيا وانتقل فجأة وفي سرعة إلى موضوع آخر ، حتى ينتهى المشهد الأول دون حدوث أى شىء بالمعنى المفهوم . ولكن هذا نفسه هو بمنزلة الحدث ؛ لأنه يفصح عن عجز الذهن الواعى لأى منهما على الخوض فى المأساة الشخصية الخاصة به . وهكذا فنحن نجد هذه الدورات أو الحلقات الحوارية التى تتكرر فى المسرحية :

(أ)

جاءك - (يشير إلى الصحيفة) حلوة .
هارى - قوى .
جاءك - مش معقول (يقرأ فى حماسة للحظة) معلش .
هارى - (يهز رأسه) معلش .
جاءك - على رأيك .. لكن ..
هارى - شوف السحاب .. أشكال مختلفة .
جاءك - أفندم ؟ (ينظر إلى السماء حيث يتطلع هارى)
هارى - شوف السحاب ماشى ازاي .
جاءك - مش معقول .

والإشارة إلى السحاب تعد نقطة توقف يبدأ بعدها جاك فى الحديث ، حتى نصل مرة ثانية إلى نفس نقطة التوقف ، أى الإشارة الواضحة المباشرة إلى السحاب :

(ب)

جاءك - كان عندى عم بيربى الخيل .
هارى - ياسلام .
جاءك - وكنت بازوره وأنا صغير .
هارى - فى الريف ؟
جاءك - مافيش زى الريف .. عارف ؟ اهوا الضيف .
هارى - السحاب . (يشير إلى السحاب)

وليس هارى فقط هو الذى يشير إلى السحاب ؛ فالواضح أن المؤلف يمزج بين الحياة النفسية لكل منهما بصورة معقدة :

(ج)

جاك - الموسيقين أطوارهم غريبة جداً .

هارى - طبعاً .

جاك - مش ملاحظ إن أحسن الموسيقين هم اللى شعرهم فلفل ؟

هارى - كده ؟

جاك - عمى العانس ماتت طبعاً .

هارى - طبعاً .

جاك - فيه شوية يحب ..

(د)

هارى - مرانى كانت حتيجى النهارده الصبح .

جاك - صحیح ؟

هارى - لكن جالها صداع بسيط .. قالت أحسن بقى .

جاك - ما تخرجش . يعنى الواحد أحسن يحتاط .

هارى - أنا لما كنت فى الجيش ..

جاك - كنت فى الجيش صحیح ؟

ونحن لانفهم بطبيعة الحال مدلول هذه العبارات ، حتى نصل إلى نهاية المشهد الأول فنذكر أن الإشارة إلى الزوجة لا أساس لها من الصحة ، وأن معظم مثل هذه الإشارات إما كاذبة أو أنها تمثل محاولات للهروب من الموضوعات الحساسة التى لا يمكن لأى منهما أن يشير إليها صراحة . ولذلك فنحن لاندرك أن زوجة هارى قد هجرته إلا فى نهاية المشهد الأول ، وبعد حلقات حوارية تمثل موتيفات متكررة . ويمكننا أن نرصد الدائرة الكبيرة لهذه الموضوعات العامة ، وأن نحدد من تكرار هذه الموتيفات أهميتها النفسية لكل من الشخصين إذا تأملنا تتابع موضوعات الحوار التالية :

حالة الجو - الزوجة - نزلاء المصححة - الأقرباء - الريف - الزوجة - الجيش - الأقرباء - الحرب - الزوجة - الزهور - نزلاء المصححة - المدرسة - العمل بالدين - الرقص - المدرسة - الأسماء - الأقرباء - المشى - الحرب - الأقرباء - المناطق الاستوائية - الجزر البريطانية - الزوجة - النقود - الأقرباء - حادثة سيارة -

الأقرباء - الوقوع في البحر - الصيد والبحر - تقاليد البحر الإنجليزية - الكفر -
الفتيات - الرياضة - التواصل - نزلاء المصححة - الزواج - الأقرباء - الحياة العائلية -
الأطفال - الأقرباء - آدم وحواء - الجنة - الأقرباء - تقاليد الرجولة - رمز العصا
والشارب - الأقرباء - الحرب - العزق - الأقرباء - نزلاء المصححة - الأقرباء -
التبشير - النزلاء - الأقرباء - اللعب السحرية - الحرب - الأقرباء - الحرب -
الأسرة - العمل - الأقرباء - مأساة الانفصال عن الزوجة .

والواضح أن تكرار الإشارة المباشرة إلى الأقرباء - وهم يشملون بعض درجات
القربة دون غيرها - تكرار متعمد ولذلك فعندما يقدم إلينا المؤلف الإشارة المباشرة
إلى الانفصال عن الزوجة ندهش للصيغة المباشرة التي تكتسبها هذه الإشارة خصوصاً
حين تكون الانطباعات العامة عن انشغال هارى وجاك بالزوجة والحياة العائلية قد
اكتتمت وأكدت لنا تأكيداً سلبياً مدى أهمية هذه التيمة في حياة كل من هارى وجاك :

(هـ)

جاك - ما أظننى قابلت مراتك قبل كده ؟

هارى - لا لا .. فى الحقيقة ..بقى لنا منفصلين فترة كده ..

جاك - وقت الفدا قرب .

ويبدأ المشهد الثانى بالتقاط هذا الخيط ، فيقدم إلينا امرأتين هما مارجورى وكاتلين
وهما تعانيان من أمراض مماثلة ، ولكنهما تختلفان عن الرجلين فى أنهما تفرطان فى
الحديث المباشر الصريح ؛ ومن ثم فهما تمثلان الوجه المقابل للحديث المقتضب المتلوى
الذى شهدناه فى المشهد الأول . ونحن نفهم من حوارهما أن كليهما مشغولة بالرجال
بطريقتها الخاصة . والمؤلف يصورهما تصويراً هو أقرب إلى التصوير المألوف فى
الدراما التقليدية ، فيهبهما أبعاداً محددة واضحة ، ويرصد مأساة كل منهما على مراحل
تتمثلها إشارات واضحة إلى الموضوع الذى يشغلها ؛ ألا وهو الجنس الآخر . وبعد
أن يلتقى الأربعة (حين يدخل هارى وجاك إلى المسرح) يتخذ الحديث بينهما طابعاً
مزدوجاً ؛ فالإشارات المتلوية الرمزية من جانب هارى وجاك ، تقابلها إشارات
واضحة من جانب المرأتين :

(٩)

كاثلين - انت مجنون ميه فى الميه .. لازم يحطوك فوق هناك .
مارجورى - فى الحقيقة بقى هو دا طبعهم ..
جاك - طبعهم ؟
مارجورى - أمال إيه ؟ حاطين ترابيزة واحدة و كرسيين لألف بنى آدم هنا ؟
هارى - فيه كام بنش هنا وهناك .
مارجورى - بتسيب علامات من تحت لما تقعد عليها .
كاثلين - (تصرخ وتغطى فمها) أووه !
هارى - فيه سخاب قليل فى السما .
جاك - قليل (ينظر)
مارجورى - نزلنى طرف الجيبة يابت انتى .
كاثلين - أووه !

والانشغال الدائم بكل ما يتصل بالجد (ومن ثم بالجنس) واضح فى حديث كاثلين ، التى تفسر أى تعليق على أنه إشارة جنسية ، فى حين تتجه أفكار مارجورى دائماً إلى تصوير صاحبها فى صورة من لاهتم إلا بالرجال وهى تلح طوال الوقت على هذه التهمة . ومارجورى تبرز لنا من خلال الحوار فى صورة امرأة متوافقة مع إخفاقها ! وما أدنى إليه من تمزق فى نفسيته ؛ فهى لا تشكو ولا تنذر (على العكس من كاثلين) ولكنها تعترف بأن الإخفاق له متعته . وهى ما تفتأ تردد عبارات تنم عن ذلك ؛ فكأنما تستسلم لليأس ونجد فيه لذة نادرة . وهى تعترف أيضاً بأنها ما تفتأ تنتقل من مصححة نفسية إلى أخرى لأسباب لا يتركها إلا الأطباء ؛ ولذلك فإنها أقرب الشخصيات إلى عالم الأسوياء ، ولذلك أيضاً فإن تعليقاتها تكتسب مرارة ودلالات ساخرة يفتقر إليها حديث الباقين . وحين يلتقى الأربعة فى هذا الجزء من الفصل الأول تكون مارجورى هى المصدر الموثوق به للمعلومات :

(١٠)

مارجورى - أنت اللى ظبطوك وأنت بتخرج من الشباك هنا الأسبوع اللى فات ؟
جاك - أنا ؟

مارجورى — هو بعينه .
هارى — مش متذكر الحكاية دى .
جاءك — كان لى واحد قريبي عمل شركة لتنظيف الشبابيك .
مارجورى — شبابيك الحمام بالذات .
كاثلين — (تصرخ) أووه !
جاءك — الظاهر صاحبتك فى حالة نفسية مريحة جدا .
مارجورى — سمعت إنك طلبت منهم يخرجوك .
جاءك — مين ؟
مارجورى — صاحبك .
هارى — لا لا .. أنا بس قدمت استفسار . . زيارة مؤقتة . . مشاكل منزلية . .
واخده بالك ؟ أصله من غير راجل صعب العملية تم فى البيت ..
مارجورى — بالعكس . . دى تم قوى . . وأكثر من اللازم كان . . وهو ده
أس المشاكل !
كاثلين — أووه !

وهكذا ، فعندما ينتهى المشهد الثانى تتضح لنا أبعاد حالة نفسية عامة ، تبرز دراميا إلى السطح دون حدث تقليدى ، ودون صراع بالمعنى المفهوم ؛ إذ أن الأربعة يشتركون فى صنعها ، ويسهمون فى تكوينها . إننا أمام تهرؤ نفسى يتخذ صورتين متكاملتين ؛ أولاهما صورة الذهن العاجز عن مواجهة المشكلات النفسية الأساسية ، الذى يهرب لهذا السبب من مواجهتها ، فتتقطع به السبل ، ويفقد صلاته الحيوية بما حوله ؛ وهو ما يترجمه دافيد ستورى — دراميا — إلى حوار ممزق ، يتناول المشكلات ولا يفصح عن المرض النفسى إلا إفصاحا غير مباشر ، وذلك عن طريق التيمات المتكررة فى المشهد الأول . والصورة الثانية هى صورة الذهن الذى واجه هذه المشكلات وهزم أمامها ، وأيقن أنه لا مهرب له من العلة التى يئن تحت نيرها ، مهما اختلف إلى المصحات النفسية . ولذلك فقد قصر اهتمامه على من هم حوله فى محيطه المباشر ، وانطلق يتحدث أحاديث مطولة غير مترابطة — وهى الصورة التى يقدمها المؤلف فى المشهد الثانى .

وعندما تلتقي صورتان في الفصل الثاني ينشأ الصراع الدرامي من محاولة كل منهما - عينا - السيطرة على الجوّ العام. وقد تمنّاح لنا الفرصة لإدراك بعض مظاهر الأمراض النفسية التي تعاني منها هذه الشخصيات ، لكن المؤلف يعتمد عدم الإشارة إليها إشارة واضحة .

فثلا تقول كاتلين : « صاحبك جابوه هنا عشان كان بيعجى ورا البنات الصغيرين » . ويكاد هارى يعترف بأن هذا صحيح ، ولكن الموضوع يتغير سريعا ؛ كما أن كاتلين تعترف بأنها انفصلت عن زوجها ، وبأنها حاولت الانتحار ؛ أما مارجورى فنحن نعلم أنها أصيبت بانهايار عندما فقدت عملها في أحد المحال التجارية ، وأنها تنتقل من مصحة إلى مصحة دون أمل في الشفاء ، وأنها مرت بتجربة « الغرفة المبطنة » في المصحة . وهى تواجه الواقع دون خوف ، وتواجه جاك بمشاكلته ، وهى أنه يطارد الفتيات فى الطريق العام ، ثم تعترف بأنها لا تريد أن تترك المصحة على الإطلاق .

والنهاية فى هذه المسرحية غريبة مثل كل شىء فيها . فنحن لانصل إلى ذروة بالمعنى المفهوم ؛ لأنه ليس ثمة حدث بالمعنى التقليدى ؛ ولكننا نظل ندور فى هذه الدوائر كأننا نتطلع إلى نفوس الشخصيات من خلال ستار من الضباب ، ما يفتأ يكشف عن لحات ، وما يفتأ يبعث بصور متقطعة تتجمع لتكون الصورة النهائية ، التى يصفها المؤلف بأنها صورة « عارية » ؛ أى أن المؤلف لايهتم بالشاذ أو الغريب اهتمامه باللامح العارية للنفس البشرية . وقد قال تعليقاً على الأمراض النفسية التى يعالجها هنا :

« ليست هذه الأمراض خاصة بمرضى المصحة ؛ فهى أمراض نعاني منها جميعا وإن كنا لا ندرك أننا مرضى ، وأن بداخل كل منا بذور هذه الأمراض ، ولكننا قد تعلمنا أن نحيا بها ؛ أى أن نتقبلها ولا نلتفت إليها ، بل إن من يلتفت إليها قد تشتد حالته ويضطر فى النهاية إلى اللجوء إلى الطبيب وربما دخول المصحة أيضا » .

ولهذا فإن المأساة هنا لا بد أن تتخذ طابعا فريداً ؛ فهى مأساة مقدمة فى قالب خفيف تسوده السخرية من الأوضاع الاجتماعية فى بريطانيا اليوم ، ولا تغيب فيه روح الفكاهة

عن الحوار مطلقاً ، ولا شك أن كتاب المسرح النفسى قد استفادوا من تجارب مسرح العبث فى إخراجهم لهذه الصيغة المسرحية الجديدة .

* * *

أما (هارولد بنتر) فإنه يتبع منهجاً مختلفاً فى مسرحيته العزلة (أو الأرض الحرام) ؛ لأنه يعتمد على مفهومات محددة أتى بها علم النفس الحديث ، تمتد جذورها إلى (فرويد) وأهم هذه المفهومات مفهوم تكامل الشخصية ، وعملية التفرد - عند (يونج) ؛ ومفهوم علاقة الذهن الواعى بالعالم الخارجى وبالأذهان الواعية الأخرى على أساس سيطرة أحدهما على الآخر بما يشبه علاقة السيد بالخدام أو الحر بالعبد ، التى صورتها الفيلسوف (هيجل) ومع تطور الرؤية الدرامية لهارولد بنتر من مسرحياته الأولى (التى كانت تشتمل على عدد كبير من الشخصيات) ، إلى مسرحياته الأخيرة التى تضاعف فيها العدد إلى أربع شخصيات أو خمس ، ازداد اهتمامه ازدياداً واضحاً باستخدام المادة النفسية فى إخراج نوع من الصراع الداخلى ، بحيث يتجسد خارجياً فى شخصيات مستقلة ، تمثل كل منها جانباً من جوانب النفس الواحدة ، وتمثل فى تصارعها تلك الحركة الداخلية التى يحس بها الفرد ولا يستطيع إدراك مدى ناميكيتها إلا عن طريق الدرس العلمى والتحليل . وفى مسرحية العزلة يقدم لنا الكاتب بطلين هما (هيرست) و (سبونر) بحيث يكونان معاً نفساً واحدة ؛ أى أنهما يمثلان نزعتين أو جانبيين نفسيين ، أولهما يرفض التغيير مع مقدم الكهولة ، فيظل حبيس الشباب الغارب ، تعساً ، يعانى من سطوة الزمن الذى لا يرحم ؛ والثانى يقبل التغيير ويتصالح مع الزمن فيغدو فقيراً محطماً برغم سعادته البادية . ولاستحالة التوفيق بين هذين الجانبين يظل للبطل فى المسرحية مزقاً وضحية للصراع المحتوم فى داخله .

ولكن المسرحية لا تبدأ بهذا الصراع مباشرة ، بل تبدأ بتقابل هادىء بين حالة من حالات الوعى الواضحة وحالة من حالات اللاوعى . والمؤلف يجعل (هيرست) البطل المحورى ؛ فهو صاحب المنزل ، وهو ثرى وله أتباع ، ولكنه يعيش فى حالة وعى ظاهرى ؛ أى أنه لا يحيا أى لحظة من لحظات اللاوعى وينكره الإنكار كله . وهو يحبس نفسه فى داخل هذا الإطار الظاهرى ، شاغلاً نفسه بما يدور حوله ، فى حين تتحرك فى أعماقه مشاعر وأفكار لا تنتمى إلى الحاضر مطلقاً ، بل هى من الماضى

تحيا بالماضى والماضى ؛ أى أنه شخصية معقدة نتيجة لهذا الأزودواج فى حياته الشعورية ولاإنكاره إياه .

وبداية الحدث هنا تختلف عن الدراما التقليدية فى أنه لا يواجه شخصية تمثل اللاوعى الذى ينكره، بل هو « يصادف » شخصية تمثل حياته الحاضرة بتفاهتها وفراغها تلك هى شخصية (سبونر) الذى يلقاه على ربوة هامستيد فى أثناء تجواله وحيدا . ومن خلال هذه الشخصية المطابقة له نفسيا وجسديا .. إلخ يبدأ المؤلف فى إمالة اللثام عن الجانب الواعى فى حياة (هيرست) ؛ أى أن كل تكشف لأبعاد شخصية سبونر هو كشف لأبعاد الحياة الواعية السطحية لهرست . (وبعد ذلك — كما سنرى فى الفصل الثانى — تؤدى هذه المواجهة إلى خروج اللاوعى من أعماق هيرست) .

وبصور المؤلف هذه المواجهة تصويراً دراميا بأن يجعل سبونر يتحدث طوال الوقت كأنه هو وحده الذى نراه، فى حين يقتصر حديث هيرست على ترديد أصداء ما يقوله . وهنا نفهم على الفور أننا أمام جانب واحد من جوانب الشخصية، وهو جانب وعيها بعزلتها ، وبعدم اهتمام الناس بها، وباحساسها الصادق بأن هذه اللامبالاة هى مصدر قوتها الحقيقية :

سبونر — نوع الأمان الوحيد الذى أرجوه ، وعزائى وسالوتى الحقيقية، هو ثقى فى أننى لا أحظى من الناس — مهما اختلفت ألوانهم ومشاربهم — إلا بلا مبالاة.. بمستوى عام وثابت من اللامبالاة .. وهذا يطمئننى ، ويؤكد لى صورتي عن ذاتى ؛ أى أننى ثابت وذو وجود مادى ؛ ... أما إذا أبدى أحدهم اهتماما بى أو — لا قدر الله — إذا بدا أن أحدا يمكن أن يرضى عنى رضاء حقيقيا، فسوف يكون ذلك مصدر إزعاج شديد لى ..

هذا الموقف هو موقف هيرست الحاضر ، وهو لايعيه ، أى أنه الموقف الذى يتخذه فى حياته الواقعية دون أن يدرك به ؛ إذ أنه فى أعماق أعماقه ينشد اهتمام الناس ، ويحاول إقامة علاقة ما معهم ! ومواجهته الآن بهذا الموقف تجعله ينكره ويسرف فى شرب الخمر . ونحن نعرف أن هيرست كان يتجول فوق ربوة هامستيد حين « صادف »

سبونر ؛ أى حين التقى بهذا الجانب من شخصيته . فإذا كان يفعل هناك وحده ؟
الإجابة يقدمها إلينا سبونر على لسانه هو نفسه :

سبونر — كثيراً ما أتجول أنا نفسى فوق ربوة هامستيد دون أن أتوقع شيئاً..
لقد مضى عهد التوقع بالنسبة إلى !.. التوقع أو الانتظار حفرة أو فخ يمكن أن يقع
المراء فيه ! ولكننى أتطلع حولى بطبيعة الحال ، وأسترق النظر من وراء الأشجار ومن
خلال الغصون ..

ومعنى هذا واضح ؛ فالعزلة التى يفرضها عالم الحاضر على هيرست تجعله يسترق
النظر إلى الحياة من حوله ، وكله أمل فى أن يعاود الارتباط بهذه الحياة . وهو ليس
استراق النظر إلى العشاق الذين يتجولون على الربوة ، ولكنه — قطعاً — استراق النظر
إلى الناس وحسب . وسبونر يوضح ذلك توضيحاً قاطعاً حين يؤكد ضرورة الإبقاء
على المسافة كاملة بين النفس المنعزلة وما يدور حولها :

سبونر — إننى لا أتطلع ولا أسترق النظر إلى المداعبات الجنسية ، فلقد مضى عهد
ذلك إلى الأبد . هل تفهمنى ؟ عندما تفصح أغصانى — إذا جاز هذا التعبير — عن
مداعبات جنسية ، مهما كانت درجة التوائها ، أجد أننى لا أرى إلا بياض العيون فى
مواجهتى . عيون تتختم شبيهة ، وتلغى المسافة بينى وبينها ... وإذا لم تكن تستطيع أن
تحافظ على المسافة المناسبة بينك وبين الآخرين ؛ إذا لم تستطع أن تحافظ على العلاقة
الموضوعية بينك وبين عالم المادة ، فسترى أن اللعبة لا تستحق الجهد ..

وعندما يبدأ هيرست فى إدراك دلالة هذا الحديث يجد نفسه منساقاً — برغم أنفه —
إلى الوعى بما كان ينكره ؛ ويجد أن هذه المواجهة لن تودى إلا إلى قلقلة أو بلبلة ربما
لم يستطع تحملها ، فيزداد إقباله على شرب الخمر — وذلك فى منتصف الفصل الأول —
فيقع مغشياً عليه أو يغيب عن الوعى حقاً وصدقاً ! وحتى هذا الانسحاب الواضح
يتحول درامياً إلى حركة رمزية على المسرح ، إذ يحاول هيرست الهجوم على سبونر
ويرميه بالكأس فلا تصيبه ، ويتحدث سبونر عن « لهجة العداء » فى حديث هيرست
ويحاول أن يطلعه على ما يفكر فيه فيكشف له أخيراً وفى صراحة عن وحدته ، وكيف
يعيش فى الماضى (على مستوى الحقيقة النفسية) ، فى حين ينكر الحاضر الذى يعيشه

يومية دون أن يتوافق معه. ومعنى هذا أننا نصل هنا إلى جوهر الصراع بين العقل والواعى واللاوعى ، الذى يقابل فكرة التكامل عند (يونج). ونحن نعرف أن (يونج) يعنى بالتكامل مبدأ التصالح بين هذا وذاك، بحيث يقبل الذهن الواعى متناقضات اللاوعى ، وبخاصة فى مرحلة التغير ؛ أى الانتقال من مرحلة الشباب إلى الكهولة ، أو من أى مرحلة من مراحل العمر ، تتسم بنشاط وإنتاج وحرية وانطلاق إلى مرحلة أخرى يقل فيها نشاطه، وتحدد فيها حريته وقدرته على الإنتاج الخلاق ، ومن ثم تقل فيها قدرته على الاستمرار فى نمط الحياة الذى كان قد اعتاده طوال سنوات وسنوات ، والذى كان يمثل لديه قمة تحقيق الذات . وإنكار هذا التحول فى شخصية هيرست الذى يمنعه من تحقيق التكامل . وتشرح فريدا فوردام - تلميذة يونج - ما يقوله أستاذها قائلة :

إن مشكلة الجزء الثانى من العمر هى أن نجد معنى جديداً للحياة.. وربما كان من الغريب أن نعتبر على هذا المعنى، وهذا الهدف فى ذلك الجانب من الشخصية الذى نتجاهله دائماً.. ذلك الجانب الأدنى والمتخلف (إن صح هذا التعبير). ومع ذلك فإن الكثيرين لا يستطيعون مواجهة هذه الإمكانية ، بل يفضلون أن يتمسكوا بقيم الشباب ؛ بل لأنهم ليمارسونها بصورة مبالغ فيها.. ومن ثم فلا يمكنهم إدراك معنى التفرد .

وفى الجزء الباقى من الفصل الأول نجد صورة مقابلة لهذه الصورة فى شخصيتين أخريين - هما بريجز وفوستر - تقابلان شخصيتى هيرست وسبونر وتحققان التكامل فيما بينهما ، لأنهما تمثلان مرحلة الشباب الغاربة . إنهما كذلك شخص واحد ؛ فلسنا نعرف عنهما أى شئ ، وأحياناً يقول أحدهما إنه يعمل فى هذا المنزل ، وأحياناً يقول إنه ابن هيرست ، وأحياناً يقول إنه لا يعمل على الإطلاق ؛ وكل ما نعرفه عنهما هو أنهما يمثلان جانبين متكاملين من جوانب نفس شابة واعية نشيطة . وبعد تأكيد هذه اللقطة يعود هيرست بعد فترة نوم قصيرة ليتولى هو الحديث .

وهنا يحول المؤلف بؤرة الصورة إلى هيرست ، فتراه وقد تخلص من كابوس سبونر فعاد إلى أعماقه الحقيقية ؛ أعماق الرجل الذى يحيا فى الماضى ولا يود أن يتركه . والماضى هنا يتخذ صورة الأحلام والرموز :

هيرست - كنت أحلم بشلال .. لا .. لا .. كنت أحلم ببهيرة .. أمر يدعو
للاكتئاب .. ما هو ؟ الحلم ! نعم ! الشلالات .. لا .. لا .. البهيرة .. الماء . الغرق .
شخص آخر . ما أخطر أن يكون لك رفيق . هل تتخيل كيف يمكن أن تصحو هنا فلا
تجد أحداً ولا ترى إلا الأثاث يحاذق فيك ! شيء مزعج .

(ينظر إلى سبونر)

من هذا ؟ صديق لكما ؟ ألا تعرفونى به ؟

فوستر - إنه صديق لك .

هيرست - لقد كنت أعرف فى الماضى أناسا ممتازين ، وعندى « ألبوم » صور
فى مكان ما . سأبحث عنه حتى تهرك الحقائق . جميل جداً . كنت أجلس على الكلا
وحولى سلال الطعام . كان لى شارب ، وكان لكثير من أصدقائى شوارب . وجوه
ممتازة . شوارب ممتازة . وما الروح التى كانت تحبى المنظر ؟ رقة المشاعرين الإخوان .
كانت الشمس ساطعة وقد أطلقت الفتيات شعرهن الجميل . بعضه أدكن اللون وبعضه
أحمر . كل ذلك فى الألبوم . سأبحث عنه حتى تهرك جاذبية الفتيات .. رشاقتن ..
والليونة التى يجلسن بها ويقدمن الشاى . كل ذلك فى الألبوم .

(ينظر إلى سبونر)

من هذا الرجل ؟ هل أعرفه ؟

فوستر - يقول إنه صديق لك .

هيرست - أصدقائى الحقيقيون يتطلعون إلى من الألبوم . كان لى عالمى . ولى
عالمى الآن . لا تتصوروا أننى بعد أن مضى هذا العالم ، بعد أن انتهى ، سوف أسخر
منه أو أشك فيه أو أتساءل ما إذا كان قد وجد حقاً وصدقاً .. لا .. نحن نتحدث الآن
عن شبابى .. شبابى الذى لا يمكن أن يرحل .. لا .. لقد وجد .. كان صلباً ، وكان
الناس فيه أيضاً ذوى صلابة ، ولكن .. تغيرت صورته فى الضوء .. عندما وقفت
سقط ظلى عليها .. أعطنى الزجاجة .

(برىجز يعطيه الزجاجة)

إننى أجلس هنا إلى الأبد .

عم كنت أتحدث ؟ الظلال . الأضواء من خلال أوراق الأشجار . القفز والتواكب بين الأشجار .. العشاق الصغار . شلال صغير . كان حلمى البحيرة . من كان يغرق فى حلمى ؟

كانت نعمى البصر . أذكرها . لقد نسيتها . أقسم بكل مقدس . توقفت الأضواء واشتد لدع البرد . هناك فجوة فى داخلى لا أستطيع أن أملاها . هناك نهر يفيض من خلالى ، لا أستطيع أن أوقفه . إنهم يطمسوننى . من الذى يفعل ذلك ؟ إننى أختنق . إنها وسادة . وسادة معطرة تضغط على وجهى . إن أحدهم يحاول قتلى .

إننى أجلس فى هذه الغرفة وأراكم جميعاً . هل أنا نائم ؟ لا يوجد ماء . لا أحد يغرق نعم نعم . هيا هيا . صفروا . تكلموا . إنكم تستخرون منى يا أولاد اللثام . ظلال نعمى البصر ، ثم شلال .

سبونر — كنت أنا الذى يغرق فى الحلم .

هبرست — أتركنى !

سبونر — أنا صديقك الحقيقى ؛ ولهذا كان حلمك مؤلماً . لقد رأيتنى أغرق فى حلمك ؛ ولكن لا تخف . لم أغرق .

وعند هذه الذروة يصل المؤلف إلى نهاية الفصل الأول ، بعد أن جعل المواجهة صريحة ومحتومة بين الماضى والحاضر — الماضى الكامن الخبيء الدفين فى اللاوعى وقد خرج الآن إلى المسرح ، والحاضر الظاهر الذى يعانى من العزلة واللامبالاة ، والذى لا يكتسب معناه إلا من وجود ممثله سبونر على المسرح أيضاً . ولكن الفصل الثانى يقدم إلينا تغييراً شاملاً لمفهوم الصراع بعد هذه المواجهة ؛ إذ يصبح الوعى واللاوعى نوعين من الحالات الشعورية ، أو نوعين من الوعى — يمكن تسمية الأول بالوعى القائم ، والثانى بالوعى الدخيل ، أو الوعى الغاصب وهذه الفكرة تعد تطويراً للفكرة الأصلية ، برغم أنها مستمدة من مصادر مختلف كل الاختلاف وهو (هيجل) . ويذهب بعض شراح هيجل إلى أنه يصور الصراع بين الذهن الواعى والعالم الخارجى تصويراً جدلياً فى كتابه « ظاهريات العقل » ؛ بمعنى أن للمؤثرات الخارجية ، سواء منها الطبيعى أو البشرى أو الفكرى ، قدرة على غزو الذهن الواعى

والاستيلاء عليه في مرحلة النمو ، وأن الذهن عندها يتعرض لهذه القوة الغازية يكتسب طاقة على هزيمتها ، « حتى يحتفظ باستقلاله وصحته » — وذلك بأن يستوعبها ويتمثلها ، أى يمتصها امتصاصا كاملا . ولكنه حين يبدو له أنه قد انتصر عليها ، يكون في الحقيقة قد أتاح لها أن تحتله ؛ أى أن تعيش في داخله ، وأن تكون لها حياتها الخافلة التى يمكن أن تنازع السيطرة عليه مع حياته الواعية نفسها . ولهذا فإن سبونر يصبح فى الفصل الثانى رمزاً للحاضر الذى يمثل هذه المؤثرات ، التى تحاول أن تشد هيرست من عالم الماضى القائم فى اللاوعى إلى عالم الحاضر الواعى السوى .

ومثلما يتناوب الوعيان السيادة فى ذهن الإنسان — كما يقول (إيفان سول) — أحد شراح هيجل — نرى أن الفصل الثانى يدور حول عودة هيرست إلى امتلاك ناصية الموقف من خلال قدرته على التحكم الكامل فى الحياة الشعورية المشتركة ، وذلك عن طريق إحياء الماضى لإحياء نابضا ومتوهجا ؛ إذ يتحول الصراع هنا بين « المعنى » الكامن فى ذكريات الإنسان التى تشكل تيار وعيه الحاضر ، وبين « اللا معنى » الذى يقدمه الحاضر ؛ أى أن القضية تتحول من اهتمام بالزمن إلى معنى الزمن . وعندما يبين هيرست لقرينه النفسى سبونر أنه يسيطر تماما على الزمن القائم فى أعماقه ، يثبت أنه سيد الموقف :

هيرست — ربما أريتك ألجوم الصور .. ربما رأيت فيه وجها يذكرك بوجهك أنت .. بالرجل الذى كنته يوما ما .. ربما رأيت ما يذكرك بأخرين كنت تعرفهم يوما ما — كنت تظنهم قد ماتوا منذ زمن بعيد ، ولكنك تستطيع أن تراهم يتطلعون إليك .. إنهم يكون عاطفة حب مشوبة .. أتمكن لها احتراماً ؟ من المؤكد أنها لن تخلى سبيلهم ، ولكن .. من يدرى .. ربما أعطيتهم راحة .. من يدرى .. فربما عادت إليهم الحياة .. فى أغلالهم .. فى القدور التى تشتمل على رفاتهم .. هل تعتقد أنه من القسوة أن نعيدهم إلى الحياة ؟ إنهم فى أعماق أعماقهم يريدون أن يستجيبوا للمسة أو نظرة منك .. وحين تبسّم تفيض قلوبهم بفرح طاغ .

سبونر — نستطيع أن نخرج الأموات من رقادهم .. أجل ..

فoster — هذه وجوه لا أسماء لها يا صديقى .

بريجز - وسيظلون إلى الأبد دون أسماء .

هيرست - ثمة مناطق في فوادي لا يستطيع كائن حي .. لا يستطيع كائن حي .. لا يستطيع ولا يمكنه قط أن ينفذ إليها ..

لقد حدث التغير إذن بانتصار هيرست ؛ ولكنه تغير بعيد الموقف في المسرحية إلى بدايته ؛ فالوعى القائم ينتصر على الوعى الدخيل ، ونعود إلى الموقف الأصلى قبل الخروج الحاضر إلى السطح ! إن هيرست موقن الآن باستحالة التغير ، ونفسه الواعية ليس لديها ما تعيدش عليه سوى قيم الشباب . وحين يواجه هذه اللحظات الحية في حاضره يزداد يقينا بأنه سيمين الماضى ، وبأن العزلة قدره الذى لا منجاة له منه . والمؤلف فى الحقيقة يجعله يواجه عزلته - قدره ومصيره الجديد - بشجاعة ترفعه إلى مصاف البطولات الدرامية . إنه يحاول أولاً أن ينكر الحلم الذى رآه ورأى فيه إنسانا يغرق ؛ ثم هو ينكر إمكانية الخروج من المازق الذى وضع نفسه فيه ؛ لأنه لا يستطيع تغيير موضوع الحديث !

هيرست - لقد جاء الليل ..

فوستر - وسوف يظل هنا إلى الأبد .

بريجز - لأن الموضوع ..

فوستر - لا يمكن تغييره .

(صمت)

هيرست - ولكننى أسمع أصوات طيور .. ألا تسمعونها ؟ أصوات لم أكن أسمعها من قبل .. أسمعها كما كانت فى الماضى .. عندما كنت شابا ، برغم أننى لم أسمعها فى ذلك الوقت .. وبرغم أنها كانت تملأ الهواء من حولنا آنذاك .

(وقفة)

نعم .. صحيح .. إننى أسير نحو بحيرة .. يتبعنى شخص ما من خلال الأشجار . غبت عن نظره بسهولة .. أرى جثة فى الماء .. تطفو على السطح .. أنفعل .. أنظر . وأأمل فأرى أننى كنت مخطئا .. لا شئ فى الماء .. أقول فى نفسى رأيت جسداً يغرق ولكننى كنت مخطئا ، فلا شئ هناك ..

(صمت)

سبونر - لا .. إنك فى عزلة تامة .. لا تتحرك أبداً . ولا تتغير أبداً ، ولا تتقدم فى السن أبداً .. بل تظل إلى الأبد صامتة ويكسوها الجليد ..

(صمت)

هيرست - فلا شرب نخب هذا ، (يشرب) (إظلام بطيء)

وهذه النهاية المحتومة ترتفع بصراع هيرست مع الزمن إلى مستوى الصراع المأساوى ؛ فهو يتبين الآن أن لا أمل له على الإطلاق فى التخلص من عزلته ، وأنه برغم جوده قادر على تحطى الزمن . إن الماضى لديه وعى حى ، وهو يجد فى حياة هذا الوعى بديلاً عن كل ما يقدمه الحاضر - ممثلاً فى سبونر - من مغريات الحركة والنشاط ، ولكنه فى الوقت نفسه يموت موتاً بطيئاً ؛ لأن استمرار الحياة فى هذه العزلة أشد إيلاماً فهو عذاب الوعى الدائم .

إنه النوع الوحيد من الموت الذى نقبله على مسرح اليوم . وربما كانت هاتان المسرحيتان تمثلان النموذج الصارخ للمسرح النفسى . ولذلك كان لابد من التعرض لهما ببعض التفصيل . ومع ذلك فإن الكثير من الكتاب يجدون فى هذا اللون من الكتابة أجالاً جديداً للغوص فى النفس البشرية ، ولكن دون اللجوء إلى مثل هذا الغموض والتعقيد . أما إذا كان هذا اللون من المسرح قادراً على إتخاذ مكانه وسط التيارات الكلاسيكية الثابتة فهذا ما سوف يجيب عنه مسرح المائينات .

الصورة الفنية فى المسرح الشعرى

يقول ت . س . أليوت (١) إن كان للدراما أن تكون دراما شعرية حقاً .. فينبغى أن نتوقع من شاعر مسرحى مثل شيكسبير أن يكتب أجمل شعره فى أعظم المواقف الدرامية .. وهذا هو الحال تماماً – أى أن العوامل التى تجعل الشعر شعراً رائعاً هى نفس العوامل التى تجعله درامياً عميقاً . وهكذا لا نجد من يشير إلى أن بعض المسرحيات أكثر شاعرية من سواها ، وإلى أن البعض الآخر أعمق من الناحية الدرامية ، فالمسرحية باللغة العمق والشاعرية فى الوقت ذاته . وليس هذا ثمرة لالتقاء لونين من ألوان النشاط الفنى الخلاق ، بل ثمرة لنفس النشاط الذى ينتج الشعر والدراما فى الوقت ذاته ..

وبهذا التوحيد بين النشاط الذى ينتج الشعر والنشاط الذى ينتج الدراما . يشير أليوت إلى مبدأ هام : هو وحدة الخلدس الفنى ، والوسيلة التى ينتقل عن طريقها هذا الخلدس . فالشعر فى المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف إلخ ، وإنما ينبع الشعر أساساً من « التصور الدرامى » الذى يتعهده الفنان حتى يتضج ويتبلور فى صورته النهائية . وإذن فليس من المحتوم أن يكون الشعر المسرحى شاملاً للخصائص التى نعهدها فى الشعر الغنائى أو القصصى مثلاً ، وإنما المحتوم حقاً هو أن يكون جوهر الدراما الشعرية شعراً . أى شعر النفوس الحساسة ، القدرة على بلورة أحاسيسها ، وشعر المواقف التى تلتقى فيها المشاعر المتجانسة أو المتناقضة ، وشعر الإيحاء النابع من رمز خاص . وكل هذا يحتم أن تكون وسيلة هذا الخلدس الشعرى لغة شعرية .

واليوت — بصفته شاعرا و كاتبا للمسرح الشعري — يؤكد في مقال سابق على هذا (١) ضرورة إيجاد معنى جديد لكلمة « بلاغة » — فيؤكد تلك الوحدة بين الحدس الفني والوسيلة قائلًا :

إن كلمة بلاغة إحدى الكلمات التي يجب على النقد أن يحلها ثم يعيد تحديد معناها . ويقول إننا يجب أن نتجنب المعنى الذي توحى به من أنها وسيلة من وسائل التعبير ، وإن نحاول أن نجد بلاغة مادة أيضاً — أى بلاغة فكرة أو شخصية أو موقف إلخ — فهذه هي البلاغة الصائبة ، لأنها تنبع وترتبط بما تعبر عنه . ونحن يعود إليوت للحديث عن الشعر والدراما (٢) يعود لتأكيد نفس فكرته فيقول ان النظارة لا ينبغي أن يشعروا بالوسيلة اللغوية التي تكتب بها المسرحية — شعرا كانت أم نثرا — لأن الوسيلة جزء لا يتجزأ من الحدث الدرامي والمواقف بين الشخصيات وأحاسيسهم .. إلخ ومن ثم نجد أن دراستنا للمسرح الشعري ليست دراسة ذات شقين كما يبدو لأول وهلة — فهي ليست دراسة للدراما أولا ، ثم للشعر ثانيا أو العكس ، وإنما هي دراسة للدراما الشعرية بصفتها « دراما شعرية » أى نوع أدبي مستقل لا تنفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه .

* دور الشعر في التراجيديا :

وقبل أن نناقش دور الصور الفنية في هذا الشعر الدرامي مثلما ناقشه الكثيرون في الشعر الغنائي أو القصصي — يحسن أن نلقى بالضوء أولا على طبيعة المسرح الشعري كما تبدو لنا في روائع المسرح الكلاسيكي — سواء عند اليونان والرومان ، أو في الآداب الحديثة — وبخاصة عند شيكسبير . وأمام هذا المشهد العريض الغاص بالمشكلات يحسن أيضا أن نقصر بحثنا على فن مسرحي واحد هو فن التراجيديا . وهنا نبدأ بالتساؤل عن دور الشعر في التراجيديا . . ما العلاقة بينهما باعتبارهما فنين مستقلين ؟ وما العلاقة الجديدة إذا كانا فنا واحدا هو التراجيديا الشعرية ؟ هل هناك خصائص شعرية مثلا في الشخصيات التراجيدية أو في المواقف والأحداث التراجيدية — تستتبع أن تكتب

(١) مقالات مختارة — ص ٣٨ .

(٢) عن الشعر والشعراء — مقال الشعر والدراما ص ٧٢

التراجيديا شعرا ؟ وإذا كان هذا صحيحا فما هو الدور الجديد الذى تلعبه الصور الفنية فى الشعر الدرامى — والذى لابد أن يختلف عن دورها فى الشعر الغنائى مثلا ؟

تقول إديث هاملتون (١) ان ساحة التراجيديا تنتمى جميعها إلى الشعراء « فهم وحدهم الذين يستطيعون .. أن يصبوغوا من أنغام الحياة المتنافرة لحناً واحداً متميزاً . ولا يستطيع كتابة التراجيديا سوى شاعر . فما التراجيديا سوى ألم حولته كيمياء الشعر إلى سمو خالص » وتعرض اديث هاملتون للعلاقة بين التراجيديا والشعر مؤكدة أن أشخاص التراجيديا يتسمون أساساً بأنهم ذوو نفوس شاعرة ، وأنهم قادرون على تحمل الألم . وعلى المعاناة بصورة أعمق مزمنة أى شخص عادى . فتقول « إن التراجيديا ملكة متوجة — لا يدخل مملكها إلا من ينتمون إلى الطبقة الراقية الحقيقية الوحيدة — طبقة ذوى النفوس الشاعرة . فان الشخصية التراجيدية ذات نفس قادرة على الإحساس بعمق وشمول . فإذا توفرت هذه النفس كانت أى كارثة تصيبها كارثة تراجيدية . ولو أنك زلزلت الأرض وألقيت الجبال فى قاع البحر ثم لم تقدم سوى النفوس الضحلة أو التافهة لما خلقت تراجيديا على الإطلاق .. بل إن الموت نفسه ليس موضوعاً تراجيدياً . سواء كان موت من يتمتعون بالجمال أو الشباب — أو عشاقاً أو معشوقين — فهو لا يصبح موضوعاً تراجيدياً إلا إذا واجهته نفس تحسه وتعانيه ، مثلما أحسه « ماكبث » وعاناه ، ومثلما أحسه الملك « لير » أمام موت ابنته كورديليا .. إن تصارع قانون الإله مع قوانين البشر ليس مصدر التراجيديا فى مسرحية « أنتيجونى » وإنما تكمن التراجيديا هنا فى شخص « أنتيجونى » نفسها — فى عظمتها وشدة ألمها . وكذلك نرى أن تردد هاملت فى قتل والده ليس تراجيدياً — ولكن مصدر التراجيديا هو قدرة هاملت على الإحساس . ومهما غيرت أحداث المسرحية ، أو رميت بهاملت فى قبضة أى كارثة أخرى لظل كما هو — شخصية تراجيدية .. إن التراجيديا هى معاناة نفس قادرة على المعاناة البالغة — هذه هى التراجيديا ولا شئ سواها » وإذا سلمنا بصحة هذا المفهوم الحديث أى أن شعر التراجيديا ينبع من طبيعة الشخصية التراجيدية ، فيجب أن نذكر أيضاً رأى البروفسور كليفورد ليتش من أن

(١) الطريق الذى عبده اليونان أمام حضارة الغرب — فصل فكرة التراجيديا ::

مصدر الشعر في التراجيديا هو طبيعة « الرؤيا التراجيدية » التي تخلق مواقف بالغة التوتر ، نتيجة للصراع الناشئ بين إرادة الإنسان وكبريائه وبين إرادة الآلهة أو القدر الذي يفرض إرادته هو الآخر — فان هذا الصراع المتكافئ الذي يحتم التوتر إما في الشخصية أو الموقف يحتم أيضاً أن تكون وسيلة التعبير شعراً لأنه كما يقول إليوت « لا يكون الشعر شعراً إلا حين يصل الموقف الدرامي إلى حد من الحمق والتركيز يصبح معه الشعر الوسيلة اللغوية الوحيدة للتعبير الطبيعي فهو في هذه الحالة اللغة الوحيدة التي يمكن بها التعبير عن العواطف » (١) وإذن فإن ليتس ينتهي من مقاله قائلاً (٢) « لم تتخل التراجيديا من نشأتها عن ثوبها الحق الذي اعتدنا أن نراها ترتديه — وهو الشعر . فان اتزان عنصرى الكبرياء والرعب ، ينشأ عن تعارض قوى متكافئة مصرة على الانتصار . ومن ثم نرى أن التراجيديا تتسم بتوتر شديد .. وإذن فلنكني يستجيب ذهن المتفرج لهذه الرؤيا الخاصة المتوترة الحيوط ... ينبغي أن تكون اللغة محكمة الصنع والبناء ، ومن ثم يجب أن تكتب التراجيديا شعراً » .

• مفهوم الصورة الفنية :

ولكن ماذا من أمر الصورة الفنية في هذا الشعر الدرامي — أو الدراما الشعرية ؟ إن لفظة « صورة » تعني أحد أمرين — أولها هو الذاكر الواعي المدرك حسي سابق — ككله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة . أى استرجاع منظر رآه الإنسان أو سمعته . . إلخ بعد أن يعتمد عنه ويزول أثره المباشر على الحواس ، وقد يكون التذكر شاملاً للمنظر أو الصوت أو قاصراً على جزء أو أجزاء منه .

وثانيهما هو مفهومها في الفن الذي إما أن يخصصها فيعدها مرادفة للتعبير المجازي أو الاستعاري — أو أن يعممها ويتوسع في نطاق دلالتها فيعني بها التعبير عن تجربة حسية نقلت بطريق البصر أو السمع أو الشم أو اللمس أو الذوق — أى أن بعض هذه

(١) عن الشعر والشعراء — (مقال الشعر والدراما) ص ٧٤

(٢) تراجيديا شيسكبير — (فصل — معاني التراجيديا)

الحواس أو كلها مجتمعة تدرك عناصر التجربة الخارجية فينقلها الذهن إلى الشعر بطريقة من شأنها أن تثير في صدق حيوية الإحساس الأصلي . وفي ظل هذا المفهوم قد تكون الصورة الواحدة تسجيلا لإحساس مفرد .

وإذا اعتبرنا « التصوير الفني » مرادفا للتعبير المجازي أو الاستعاري كانت الصورة الفنية تعنى أى شكل من أشكال التشبيه أو الكناية أو الاستعارة بأنواعها .

ويلتقى كل النقاد الذين تعرضوا للصورة الفنية في الشعر عند هذا المفهوم الأخير فكتاب س . داي . لويس « الصورة الشعرية » يتناولها على هذا الأساس ، وكذلك يتناولها غيره ممن تعرضوا للموضوع (١) . والحقيقة أن تناولها على هذا الأساس في الدراما الشعرية أمر بالغ الحساسية . إذ أنه يعتمد على أن الشخصية الدرامية لا بد أن تتوفر لها صفات خاصة حتى تستطيع أن تخلق هذه الاستعارات أو تتحدث بلغة المجاز التي لا يعرفها في الفن سوى الشعراء أو من ينحو نحو الشعر في سائر الفنون الأدبية . ولو تصورنا أننا نستطيع — في ضوء مفهوم الشخصية التراجيدية ذاتها — النفس الحساسة الشاعرة — أن نجد أشخاصا قادرين على التعبير بالصور — فأى مواقف نستطيع التعبير بالصور ، وأى أحداث خاصة .. بل وأى فكرة أو موضوع ؟

إن أبرز من تناول هذا الموضوع وهم الدكتور كارولين سبيرجون ، في كتابها « الصورة الفنية في مسرح شيكسبير ودلالاتها » ، والدكتور و . ه . كليمن في كتابه تطور الصور الفنية عند شيكسبير ، والدكتور كلينث بروكس في مقاله « الطفل العاري وعباءة الرجولة » الذي نشره في كتابه « إناء محكم الصنع » . إن هؤلاء قد تناولوا الموضوع (بالنسبة لشيكسبير) من معظم أطرافه ، وأعتقد أن الجوانب التي لم يطرقوها واكتفوا بالتلميح إليها لاتزال في حاجة إلى الدرس الكثير .

* * *

(١) انظر كتاب « نظرية الأدب » رينيه ولك : وأوستن وارن . فهو يورد عرضا عاما للكتب

التي تناولت التصوير ..

* الصورة الفنية ورسم الشخصية :

أما بالنسبة لدور الصور الفنية في خلق الشخصية ، ودور الشخصية في تحديد لون الصور الفنية مصدراً وشكلاً ودلالة ، وعلاقة هذا كله بالجو العام للمسرحية وباقي الشخصيات والأحداث فإن أصدق مثل على ذلك مسرحية «الملك لير». ففي هذه المسرحية نجد محورين يدور حولهما الحدث ، وبناء الشخصيات. أما الأول فهو محور الملك «لير» نفسه و « المهرج » و « إدمون » و « كينت » فهؤلاء هم وحدهم الذين يعرفون التصوير في حديثهم والذين تستطيع تخيلاتهم أن تخلق الصور الفنية — مع تفاوتها عند كل منهم بطبيعة الحال . والمحور التالى يضم « أدموند » و « جونريل » و « ريجان » و « كورنول » فهؤلاء لا يستطيعون أن يعملوا عقولهم في خلق صور أو حتى في التصور الخلاق لأى شىء — فهم واقعيون جامدون لا يعرفون إلا ما يقع في نطاق تجربتهم الفعلية المباشرة .

يقول الدكتور كليمن (١) إن الحدث في مسرحية « الملك لير » يعتمد على الصور الفنية ، وتعتمد هى عليه إلى درجة مذهلة ، حتى أن الحدث ليستمد بقاءه وكيانه من طبيعة الصور وأشكال صياغتها وعلاقتها بأشخاص المسرحية ، ولكى نفهم ما يعنى بذلك يجب أن ندرس وظيفة الصور هنا عند المحور الأول من الشخصيات وكيف تختلف عن وظيفتها لدى المحور الثانى وكيف يؤثر ذلك في بناء الحدث وطبيعته وبخاصة في خلق شخصية الملك لير ..

كانت الصور الفنية في المسرحيات السابقة على « الملك لير » تستخدم إما للتمثيل — أو باعتبارها « لقطات » استعارية تنصهر في تيار الفكرة ، فتعبر عن لحظات التركيز الدرامى أو توضح المواقف المعقدة . أما في هذه المسرحية ، فنحن نلاحظ أن الصور تبدو مستقلة بعضها عن البعض وعن الحدث الخارجى — فكأنما خلقت لذاتها . فالملك لير . (وبخاصة في المشهد الثانى من الفصل الثالث ، والمشهد السادس من الفصل الرابع) يدفع إلينا بصورة بعد أخرى — كأنما هى رؤى مباشرة مستقلة — ثم هو — إلى ذلك — يعتد اعتماداً يكاد يكون كاملاً — على الصور الفنية في تعبيره .

(١) تطور الصور الفنية عند شيكسبير — ص ١٣٣ ..

ويتضح لنا سبب ذلك إذا اقتنينا تطور الملك لير منذ المشاهد الأولى للمسرحية . فنحن نراه أول الأمر ملكاً يباشر سلطانه ، ولا يزال من ثم عضواً في مجتمعه ، يتخذ القرارات ويعطى الأوامر ويضع الخطط ويخاطب الشخصيات الأخرى التي تشرك معه في المشهد (بناته و « كنت » و « فرانس » إلخ) ومع ذلك — فاننا لانخطئ في هذا المشهد الدور التي تشير لنا إلى فقدان « لير » للعلاقة الطبيعية بمجتمعه وبيئته . فالحوار الذي يجريه مع بناته ليس في الواقع حواراً حقيقياً . إنه حوار قائم على « الإرادة المتبادلة » ، « والتفاهم المتبادل » — أى أن الملك لير يقرر مقدماً الإجابات التي يريد أن يتلقاها — ويفشل في أن يكشف نفسه حسب الشخص الذي يحادثه ، ولهذا لا يستطيع أن يفهم ابنته كورديليا على الإطلاق . إذ أنه لا يتجشم عناء فهم ما تريد أن تقوله ، ولا يحاول النظر في احتمال دلالة كلماتها على معان مختلفة — لأنه كان يتوقع إجابة أخرى ، ونتيجة لذلك نراه ينبذ أقرب الناس إليه وأحبهم إلى قلبه في الحقيقة .

ويزداد فقدان الملك لير للعلاقة أو الصلة بالعالم الخارجى شيئاً فشيئاً ولا تعود الكلمات بالنسبة إليه وسيلة للاتصال بالآخرين ، بل وسيلة للتعبير عما يجول بنفسه هو . واذن فإن كل ما يقوله — ولو كان موجهاً إلى الآخرين — يتخذ شكل المونولوج — ويفقد صلته شيئاً فشيئاً بالحوار الدرامى . على الرغم من أن « لير » ليس من طبيعته أن يتوسل بالمونولوج في حديثه على الإطلاق (١) .

ومن هنا ينشأ ثراء حديثه بالصور ، بينما تعبر الصور أيضاً عن خطوات ابتعاده عن العالم الخارجى . وعلى حين نشهد في المسرحيات الأخرى أن المونولوج هو أشد الأشكال الحوارية ثراء بالصور (٢) ، نجد أن الملك لير ذو مونولوجات خاصة به —

(١) من الملاحظ أن « لير » على الرغم من حديثه النفسى « أو » أحاديته النفسية « ، لا يقدم أى حديث منفرد على المسرح ، حتى حينما يجن ويخرج إلى العاصفة ، يكون بصحبته المهرج . (٢) يزدهم المونولوج الشيكسبيرى عادة بالصور لأن الشخصية لا تفصح فيه عن مشاعرها العابرة فحسب بل عن لحظة انفعال خاصة يلتقى فيها أكثر من طرف من أطراف الصراع وهذا الالتقاء هو الذى يحتم اللجوء إلى التصوير .

فالبطل في هذه اللحظة المركزة يشهد « رؤيا خاصة » لا بد أن يحاول التعبير عنها حتى يكشفها ويكشف عنها فينتهى التوتر . وهو في سبيل ذلك يحاول الأقتراب منها متوسلاً بشئ الصور .. ولا يهمنا بالطبع نجاحه في ذلك أو فشله ..

على ابتعادها عن الشكل التقليدي للمونولوج . انه يتطلع إلى باطن ذاته فحسب — فلا يستطيع أن يرى الناس أو ما يجري من حوله . ولطالما رأينا الجنون يدفع المرء إلى الانفراد بذاته ، والحديث إلى نفسه لا إلى الآخرين ، وإذا لم يتحدث الجنون إلى نفسه خلق شخصا في خياله حتى يحادثه ويجاذبه تأملاته . ونحن نرى « لير » يتحدث إلى أشخاص لا وجود لهم ، وإلى عناصر الطبيعة التي تصحبه ، وإلى الطبيعة بعامة أحيانا ، بل إلى السماء وقواها .. لقد نبذه البشر ، وإذن فليتحول إلى غير البشر ، وإلى القوى غير البشرية أو الخرافية . وهنا نجد أن الصور الفنية هي العامل الأساسي الذي يربط لير بعالمه الجديد . إذ أن إحدى وظائفها هنا هي إيقاظ تلك القوى الطبيعية ، وتمهيد الطريق لها حتى تلعب دورها في المسرحية .

وإذا نظرنا إلى مجموعة الشخصيات المقابلة للملك لير وأصحابه ، وجدنا أنهم نادرا ما يستخدمون صورة فنية واحدة . وأن لغة هؤلاء تختلف اختلافا جذريا عن لغة لير — فعلى العكس منه لا نجد بينهم ذلك الشكل الخاص من « الحوار المونولوجي » — فهم يتحدثون في تعقل ، ويتناقشون بطريقة منطقية واعية . إن لديهم أهدافا يرغبون تحقيقها ، ومن ثم فكل ما يقولونه موجه هذه الوجهة . ولغتهم لا تنفصح لنا عن مكونات نفوسهم في شكل « الرؤى الخيالية » ، وإنما تنفصح فحسب — عن أهدافهم ومواقفهم — والوسيلة التي يحاولون بها تنفيذ هذه الأهداف . كما أن لغتهم لا تكاد تختلف على مدى تطور المسرحية . بينما تختلف لغة « لير » وأصحابه من موقف لآخر . إن « جونربل » و « ريجان » و « إدموند » قد شغلوا أنفسهم بالحساب والتدبير (١) — فوسمهم البرود والافتقار إلى الخيال ، ومن ثم الافتقار إلى الصور « الخلاقة » . ولا علاقة لهم بالطبيعة أو بقوى العناصر الطبيعية . إن دنياهم دنيا عقل وتعقل ، ولذلك لا تخرج أحاديثهم عن النطاق الضيق لخططهم بينما تتعدى لغة لير هذه الحدود ، ولا تعترف بها على الإطلاق .

(١) يورد الدكتور كليمن تعليقا للدكتور « شميز » حول كثرة ورود الاصطلاحات التجارية والكمية — واستعمال المقارنات الحسابية في لغة الأختين مثل « إفراغ » ، « الباقي » ، « الحاجة » ، « الافتقار » ، « التجزئة » ، « الجائزة » ، « الاستعمال » ، « العمل » ، « آمن وكامل » .. « إنفاق للدخل وإضاعته » .. إلخ ..

وتعتبر الفصول الوسطى الثلاث، أغنى فصول المسرحية بالصور الفنية ، فهنا تقل أهمية الحدث الخارجى ، بل يراجع هذا الحدث إلى خلفية المسرحية ولا نعود نهتم كثيرا بخطط « ريجان » و « جونريل » ، أو بما ينشئ « إدموند » أن يدبر من خطط ، بل ينصب اهتمامنا أساسا على أحاسيس الملك لير نفسه . لقد تحولت الدراما الخارجية هنا إلى دراما داخلية . وتحولت الحوادث إلى مجرد إطار يهيئ الظروف للتجربة النفسية الداخلية العميقة حتى تعيش حياتها الحقيقية .

ويقول الدكتور كليمن أن شيكسبير لم يعالج الحدث الخارجى بنفس الدقة والعناية اللذين عالج بهما معظم حركات مسرحياته (من ناحية البناء) ويقول برادلى (١) إن الحكمة تضم بعض المتناقضات ولا تتم بصورة واضحة - وهذا يذكرنا بقول جيته - شاعر الألمانية الكبير - إن الحدث فى الملك لير غاص بالمستحيلات ، بل وغير معقول .

ولكننا لا نورد هذه الأقوال للحط من شأن الحدث أو التقليل من أهميته ، بل لنبرز أن الحدث الحقيقى - أو الدراما الحقيقية فى المسرحية - هو الدراما الداخلية لا الخارجية . فاهتمامنا مركز على معاناة لير وأحاسيسه ، وعلى الرؤى التى تنثال على بصيرته وخاطراته الدفينة . فالجنون الذى يمر به لير لا يجعل لعينى جسده قدرة عادية على البصر بالأشياء الظاهرة . بينما يجعل لعين بصيرته قدرة خارقة على النفاذ إلى جوهر أحاسيسه فى علاقاته الجديدة بالعالم الخارجى الذى كان يظن أنه يعرفه . لقد انتفى عمل عينيه الجسديتين ، وبدأ عمل عينيه الخفيتين ، فارتد بصيرا . وهذه المفارقة يجسدها جلوستر فى قوله « كنت أتخبط عندما كنت بصيرا » أى أنه لم يعرف الإبصار إلا عندما كف بصره . ومن الطبيعى - إذن - أن لير - وقد انتهى إلى هذا - لابد أن يجد فى « الصور الفنية » الوسيلة الوحيدة القادرة على تجسيد تجربته الداخلية ..

لم يعد لير حقا يصف ما يقع فى نطاق حواسه ، ولم يعد يحادث الناس بالصورة المألوفة للحديث ، لم يعد له سوى الرؤى ، وهل هناك أشد ملاءمة لهذه الرؤى من الصور الخيالية الخلاقة ؟

(١) التراجيديا الشيكسبيرية ص ٢٥٦ ..

ان لير يتحدث عن الحيوانات والأمراض والعذاب والجنة والجحيم ، والطبيعة وروحها وآلهتها ... إلخ ويصنع من هذا جميعه خليطاً عجيباً لا صلة له بالحوادث العادية للمسرحية ، وإذا تذكرنا قوله :

انك نخطيء اذ تنزعني من القـبـر
فانت روح هائمة في جنات النعيم
اما أنا — فشدود إلى عـجـالة مـن نـسـار
وان دموعي لتكوى خدي كأنها رصاص مصهور
استطعنا أن نعرف أى عالم هذا الذى يصوره « لير » ..

« الصورة الفنية والحدث :

إذا ذكرنا تعليقات « كولريدج » و« سوينبرن » على « عمومية الحدث » أو عالميته ، أى خروجه عن النطاق المحدود للشخصيات وفعالهم ، وجدنا أن الصور الفنية تلعب دوراً أساسياً فى تأكيد هذا العنصر من عناصر المسرحية . يقول برادلى (١) « ان ثمة إحساساً يتملكنا ونحن نشهد الملك لير بأن هذا الحدث عام كوفى — وأن الصراع لا يقتصر على أشخاص بعينهم ، وإنما يرمز لصراع قوى الخير والشر فى العالم » أى أن حوادث البشر فى المسرحية تتصل اتصالاً وثيقاً بأحداث العالم الكبير من حولهم ، وأن معاناة « لير » الشخصية تخفى معاناة العالم كله من وزائها ، وأن انقطاع الصلة بين لير وبناته يعكس انهيار كل الحدود الثابتة فى الكون .

ومهما كان من أمر هذا الرأي ، فإن الصور الفنية فى المسرحية تعبر عن شمول لاشك فيه يميز الحدث ، ويرمز إلى أن الأحداث البشرية المحدودة مرتبطة بأحداث كونية جبارة . فإن قوى الطبيعة ، وظواهر الكون الكبير ، ليست متعلقة بحوادث البشر ، بل ذات وجود مستقل وقوة ذاتية هائلة تقتحم بها حياة هؤلاء الأشخاص ونفوسهم ، فتشاركتهم فيها ، وتلعب بهم وعن طريقهم دوراً كبيراً فى المسرحية . إن عالم الطبيعة بقواه وعناصره وحيوانه ونباته وكل ما فيه ليس هنا « جواً » أو « خلفية » للمسرحية ، بل عالم خاص قائم بذاته ، يفرض وجوده حين ينهار عالم البشر ويتخطم .

ان الفتاتين تطردان أباهما ، ويضطهد الأب ابنه ، ويحطم الجنون النظام البشرى .. لقد تمزقت الأواصر المثينة التى يربطها الدم ، وتحطمت قوانين المجتمع البشرى . وإذن فإن القوى غير البشرية قوى السماء ، والبرق والرعد ، والأمطار والرياح ، والحيوان والنبات تدخل إلى المسرح فى تنوع ثرى . ولا يستطيع واحد أن يتجاهل العلاقة المتبادلة بين هذه جميعاً وبين الإنسان فى بناء المسرحية . فالفصل الأول لا يشمل إلا على صور محدودة مستمدة من الطبيعة ، وفى الفصل الثانى تبدأ هذه الصور فى النمو والازدياد ، ثم تصل إلى الذروة فى الفصلين الثالث والرابع حين يصاب « لير » بالجنون ويتخلى عنه الجميع تقريباً .

* الصور المتكررة :

وتلعب الصور الفنية دوراً هاماً فى خلق جو خاص للمسرحية ، يسهم فى تحديد مسار الأحداث ، ويلقى بالضوء على الجوانب الخفية فى الشخصيات . وهذا الجو تخلقه الصور المتكررة التى تعاود الظهور بين حين وآخر ، فتبعث بإشعاعاتها فى جوانب المسرحية وتكاد تعطيها طعماً خاصاً .

وقد تعنى الصور المتكررة إعادة التعبير عن فكرة أو مشهد فى صور مختلفة ، فكأننا نشهد لحناً يتكرر فى أشكال مختلفة ، مؤكداً خيطاً من خيوط الحدث أو الشخصية . فنحن نجد فى روميو وجوليت مثلاً أن الصورة السائدة هى صورة الضوء وخلفيته المظلمة . وهى صورة تعاود الظهور فى أشكال عديدة — فى مشهد الشرفة الشهير ، وفى مشاهد الفجر والغروب ، وفى غيرها من المشاهد الحساسة فى المسرحية . بينما نجد فى هاملت صورة تخلق فى المسرحية كلها — وهى صورة المرض — وبخاصة صورة مرض خفى يصيب جسداً صحيحاً فيحطمه .. وهذه الصور تحمل دلالات رمزية تعنى الكثير إذا حاولنا إدراك كل ما توحى به المسرحية الشيكسبيرية . فنحن نستطيع أن نسميها صوراً ثانوية تحتويها الصور الأصلية ، ونستطيع أن نضعها فى مكانها فى الإطار العام للمسرحية ، ولسكننا لانستطيع أن نتغاضى عنها مطلقاً — ويجب أن نوليها من التفسير ما تستحقه .

ويمثل لهذا الجو الذى تخلقه الصور — سائدة كانت أم ثانوية — صور الموسيقى المتكررة فى معظم أجزاء « تاجر البندقية » . إن هذا الجو لا تخلقه « الصور الفنية » بمعناها،

المحدد دائما ، ولكنها مع ذلك توحى به وتعمقه . فنجد أن الموقفين المشحونين بالعواطف
والحب الرومانسي المخلق — تصحبهما الموسيقى وتمهد لهما ، بل وتقدم كلا منهما ، فنكاد
نحس عذوبة ألحانها مترددة خافقة فيهما ، كأنما يرجعان صداها أو كأنما ترجع هي
صداهما .

لورنزو —

صديقي أستيفانو .. أرجوك أن تخبر من بالمنزل أن سيدتك حضرت وأحضر لنا
هنا من ينث الموسيقى في الهواء من حولنا .

(يخرج أستيفانو)

ما أرق ضوء القمر النائم على هذه الربوة !
فلنجلس هنا .. ولنذع أنغام الموسيقى تنسرب إلى آذاننا .
فالليل والهدوء الناعم يلائمان اللمسات المتوافقة الحلوة ..
اجلسي يا جيسيكا .. انظري .. ان سقف السماء مطعم بنقوش براقه من الذهب ..
وكل نجم — مهما صغر — يغنى في مسيره كأنه ملاك يترنم إلى الأبد بترانيله إلى
الحوريات ذوات العيون المتألقة .. إن هذه الأنغام المتوافقة تتردد في الأرواح الخالدة ..
ولكننا لا نسمعها — لأن أجسامنا ابنة الطين تكسوها كساء كثيفا — وهي إلى
زوال واحد ..

(يدخل العازفون)

تعالوا هنا .. وأنشدونا لحنا يوقظ ديانا من سباتها ..
اعزفوا أعذب اللمسات حتى تتغلغل إلى آذان سيدتي ..
فتعود بها الموسيقى إلى فطرتها ..

(تعزف الموسيقى)

جيسيكا — لا أشعر بالمرح أبدا حين أسمع الموسيقى العذبة ..
لورنزو — ذلك لأن روحك شديدة اليقظة ..
انظري إلى قطيع برى طليق
أو بعض الخيول الصغيرة الجامحة ..
حين تتوالت في جنون ، وتصل ، وتحمحم بصوت عال ..

كما تدفع بها دماؤها الفائرة —
فاذا سمعت صوت نغير يدوى
أو إن حل النسيم لحنا مس آذانها
فسوف ترينها وقد وقفت جميعا فجأة
وتحولت عيونها الوحشية إلى نظرات خفيفة رقيقة
بفعل قوى الموسيقى العذبة .

وهكذا قال الشاعر إن « أورفيوس » المغنى كان يجذب إليه الأشجار والأحجار
والأنهار ..

فما من شيء جامد بارد ، أو غاضب ملتهب إلا حولته الموسيقى فى الحال إلى
طبيعة أخرى

إن من لا يحمل الموسيقى بين جوانحه
أو من لا يهتز لتوافق الأصوات العذبة
قادر على ارتكاب الخيانة والمؤامرات والسلب والنهب
إذ أن جيشان نفسه خامد كالليل
وعواطفه مظلمة ظلام القبور
ويجب ألا نثق بأمثال هؤلاء .. اسمعى الموسيقى ..

فى هذا المشهد الذى لا يتعدى أربعين بيتا ، نجد إشارات إلى الموسيقى تزيد عما
نجد فى أى مسرحية أخرى . وعلى الرغم من أن المشهد لا يحوى إلا تشبيهاً فقط
مستمدين من الموسيقى ، إلا أن الموسيقى تسود المشهد كله ، وتخلق سلسلة من الصور —
الموسيقى هى الفكرة الرئيسية فيها .

وهذا الجو الذى يسود هذا المشهد ليس مجرد « جو فى » عادى ، مثل أى جو
آخر يغلف مشهداً فى أى عمل فى آخر . ولكن هذا الجو يعكس لنا خيطاً أساسياً من
خيوط المسرحية ، وهو خيط « التوافق » — أى اتساق عناصر الشخصية وتكاملها
وانسجامها . فالشخص الذى « يحمل الموسيقى بين جوانحه » هو الإنسان السوى الذى
يستطيع أن يحس الرحمة ، وأن يحب ، وأن يتعاطف وأن يحيا حياته فى وفاق مع مجتمعه .

ومع الطبيعة من حوله - بعد أن حقق التوافق الأساسى مع نفسه . فالموسيقى - فى حد ذاتها - كأصوات وألحان تسمع ويستمتع بها - ليست المحور الذى يدور عليه ذلك « الخيط الفنى » - وإنما ما ترمز له من توافق فى نفس الإنسان ، وما يستدل عليه من سمو فى متذوقها ..

وهكذا نرى أن الموسيقى - مشحونة بدلالاتها الرمزية - تتردد فى مواضع أخرى كثيرة فى المسرحية فقبل أن يقدم « باسانيو » على اختيار « الصندوق » الخاص به - تأمر « بورشا » بعزف الموسيقى - وتقول إنه لو خسر فسوف « تحبب الموسيقى » مرددة أملها الخائب ، ولو فاز فسوف تعزف الموسيقى .

كأنها صوت نفير مجلجل حين يتوج ملك جديد
وينحنى أمامه رعاياه اغلصون أو كأنما هى تلك الأنغام العذبة

التي تنساب عندما يتلفس الفجر وتنسرب إلى آذان العروس الحالم وتدعوه للزواج .

وتقول الدكتورة « كارولين سبيرجون » إن ثمة مدى معيناً تدور فى نطاقه معظم الصور الجارية فى مسرحية ما . وتعلق على ذلك قائلة (١) « يبدو أن الموضوع الذى يعالجه الكاتب يثير فى خياله أثناء الكتابة مشهداً معيناً أو رمزاً ما يفتأ يعود إليه - ويتردد على ذهنه فى شكل تشبيه أو استعارة فى طول المسرحية وعرضها . كما يبدو أنه كان يدرك وجود هذه الصورة الأصلية فى ذهنه - ولكن من المؤكد أن الصور التي تثيرها هذه الصورة الأصلية تنبع من الشخصية والموقف الطبيعية وتلقائية إلى درجة لا نحس معها أن شيكسبير كان يدرك كيف تكشف هذه الصور المتكررة عن رؤياه الرمزية فى إتيقان بالغ » .

* * *

* خلق صورة البطل التراجيدى :

وثمة وظيفة أخرى للصور الفنية فى المسرحية ، وهى خلق صورة البطل التراجيدى من الخارج أولاً ، أى على لسان الشخصيات الأخرى - ثم من الداخل أى عن طريق

(١) « الصور الفنية عند شيكسبير ودلالاتها » :

إحساسه الشخصى . وهذه الصور تبقى معا - مثلاً - مفهوما لشخصية « ماكبث » قد يعتبر جديدا بعض الشيء ..

فان ثمة فكرة تتكرر على الدوام فى المسرحية - وهى أن درجات المجد والشرف التى حازها ماكبث لا تناسبه ولا تسعده - كأنها ثوب فضفاض لا يناسب مقاييس جسده - أو كأنه ثوب شخص آخر أضخم منه . ويعبر ماكبث أولا عن هذه الفكرة فى بداية المسرحية ، إذ بعد أن تظهر الساحرات لأول مرة وتلدى بنبوءاتها يصل رسول من الملك ويحييه باعتباره « أمير كاودر » ويجب ماكبث فى سرعة :

ان أمير كاودر لا يزال حيا

فلم تلبسنى أثوابا مستعارة ؟

وبعد لحظات قليلة - حينما تسكره أحلام طموحه وقد تحققت نبوءتان من نبوءات الساحرات الثلاث - يرقبه « بانكو » ويتمم :

لقد أنهت أجماد جديدة

مثل الأثواب الغريبة التى لا توافق

أجسادنا إلا بالاستعمال الكثير .

وحينما يستضيف « ماكبث » فى قصره الملك « دنكان » ، ويذهب الملك للنوم آمنا مطمئنا ، تنتصر طبيعة الخير فى نفس « ماكبث » للحظات ، فيراجع أحلام طموحه ، ويثور على الفكرة التى تراوده (من قتل دنكان) - قائلا إن نتائجها غير مؤكدة ، كما أن هذه الفعلة الشائنة لا يجب أن تصدر عن قريب للملك ، ومضيف له فى قلعته ، ودنكان رجل عظيم وفضائله تشفع له ..

ويظل ماكبث كارها للفعلة الشائنة حتى بعد أن تلحقه زوجته ، ولكنه يقدم ثلاثة أسباب مختلفة إليها ، فهو يعرف أن الأسباب الأخرى لن تقنعها بالعلول عن الجريمة ، فيقول إن الملك كرمه أخيراً وأسبغ عليه مجداً وشرفاً بالغاً ، وإن الشعب يحبه هو ويحترمه ، وإذن فان عليه أن يحصد ثمرة كل هذا معا ، وألا يفسد كل شيء باغتياله للملك .

وهنا نجده يعبر عن موقفه باستخدامه صورة مستعارة من الملابس أيضاً فيقول :
لقد اشتريت أفكاراً ذهبية من جميع طبقات الشعب، ويجب أن أرتديها الآن وهي
قشبية زاهية

لا أن أخلعها بهذه السرعة
وتجيب زوجته على ذلك دون أن تتأثر على الإطلاق :
أكان الأمل سكرانا ؟
ذلك الذى ارتديته بنفسك ؟
وبعد مقتل « دنكان » ، حينما يقول « روس » أنه ذاهب إلى بلدة « سكون » حيث
يتم تتويج ماكبث ، يستخدم « ماكدف » نفس التشبيه قائلاً :

بعم — من المحتمل أن ترى الدنيا تسير على خير وجه هناك . وداعاً ! خشية أن
تلائمنا أثوابنا القديمة خيراً من الجديدة .

وفي النهاية ، حينما يصل الطاغية إلى خليج « دنسيتان » ، وتتقدم القوات الانجليزية
في طريقها للموقعة ، نجد أن قواد الجيش الاسكتلندي من اللوردات لا يتخلون عن
انفس الصورة عنه . فان « كيتنس » يراه في صورة رجل يحاول عبثاً إحكام ربط
رداء ضخم حول جسده ، بحزام صغير جداً :

إنه لا يستطيع إحكام ربط قضيبته الفاشلة بحزام القانون ..

بينما يلخص « أنجوس » — في صورة مشابهة — جوهر أفكارهما جميعاً منذ أن تولى
ماكبث حكم البلاد قائلاً :

إنه يشعر الآن بأن لقبه يتدلى حوله فضفاضاً ، كأنه رداء عملاق سرقه قزم وارتداه.

إن المشهد الذى نتخيله جميعاً لرجل صغير الحجم حقير الشأن ، تعوق سيره وتحط
من قدره أثواب ضخمة لا تناسبه ، يجب أن يقابله الرأى الذى يؤكده بعض النقاد
وخاصة كولريدج وبرادلى (من أن ماكبث فى عظمته وعلو شأنه يضارع شخصية
إبليس (أو الشيطان) الذى صوره ملتون فى فردوسه المفقود . ولا يكاد يختلف
ناقد اليوم حول عظمة « ماكبث » — شجاعته — طبيعته الحساسة الملهبة العاطفة —

طموحه الذى لاتحده حدود ، وإلا لما كانت ثم تراجيدايا على الإطلاق . ولكن هذه الصورة تشبثك مع صورة الثوب الفضفاض اشتباكا جوهريا ، إذ أن الأخيرة تمثل النقص التراجيدى — الذى يودى بنفسية البطل أول الأمر حين يضع صاحبه فى غير موضعه — ثم يودى بحياته الشخصية أخيراً . إن البطل — عن طريق الطموح الذى يزداد عن حده المشروع — يلبس ثوبا غير ثوبه .. وهذا هو ما يشعرتنا بأن « ماكبث » قد قضى عليه ، أو لابد مقضى عليه ..

ويذهب أحد النقاد المحدثين (١) فى تفسيره لهذه الصورة ، إلى أنها مشئولة عن الصراع الدائم الدائر فى نفس « ماكبث » بين طبيعته الخيرة ، والتوب الذى ارتدته ظلما فهى تريد أن تخلعه عن نفسها . ويفسر فى ضوء هذه الصورة أيضاً — تردد ماكبث فى التعبير عن جريمته مباشرة ، وإشارته إليها دائماً بالضمير « هى » — أو « الشيء » أو « الفعلة » — كأنما يخشى أن يواجه الثوب الذى ارتداه — بالاختباء فيه طول الوقت .



(١) كلينث بروكس — فى كتابه إناء محكم الصنع .

الوزير العاشق و احياء المسرح الشعري

« المسرح الشعري » تعبير حديث ، فالأصل في المسرح أن يكتب شعرا ، وتراث أوروبا المسرحي تراث شعري ، والقدماء يسمون المسرح « الشعر المسرحي » ، ولا يكاد ديوان شاعر يخلو من المسرح على اختلاف مذاهبهم الفنية - حتى الرومانسيين الأنجليز من وردزورث وكولريديج إلى كيتس وشلي وبايرون ! ولكن الحاجة قد نشأت إلى هذا التعبير مع نشأة المسرح النثري في القرن التاسع عشر ، فكان لابد من التمييز بين النوعين ، ولو أن الاتجاه النقدي الحديث هو المزج لا التمييز (انظر مقالة ت . س . اليوت « الشعر والدراما ») باعتبار أن هذين النوعين يلتقيان هنا التقاء معينا ، ويخرجان نوعا أدبيا خاصا يجمع بين أهم خصائص الشعر وهي قوة الصورة المركزة (وبخاصة الاستعارة) وقوة الايقاع اللفظي ، وبين خصائص المسرح المعروفة . أى أن النظرة الحديثة تنزع إلى التوحيد لا الفصل ، ولو أن هذه النظرة نقدية صرفة ، أى أنها من وضع النقاد الذين درسوا التراث وخرجوا بها منه لا من وضع كتاب المسرح الشعري أنفسهم ، فالمسرحيات الشعرية التي كتبها اليوت وفراي في القرن العشرين مثلا لا تعتبر نماذج صادقة لهذه النظرية ، لأن الاتجاه الواقعي الذي تميز به تطور مسرح إليوت خلق هوة بين الشعر والدراما في مسرحياته الأخيرة ، وكانت النتيجة أنه توقف عن الكتابة بل وتوقف المسرح الشعري في أوروبا بصفة عامة - باستثناء الشعراء الذين أبدعوا أنماطا جديدة من الشعر المسرحي مثل بريخت في ألمانيا (أطلق عليها المسرح الملحمي تمييزاً لها عن المسرح الدرامي) ومن حاكاه من الخدثين - على قلتهم .

والغريب أن يزدهر المسرح الشعري في الأدب العربي بعد انحسار المسرح الشعري الأوربي ، أى أن هذه نزعة كلاسيكية لاشك فيها ، بل إن ظهور أدب المسرح في اللغة العربية نفسها مرتبط بحركة الإحياء على يد شوقي وهي حركة كلاسيكية في طابعها العام ، وإن لم تخل من عناصر رومانسية (أنظر مقدمتي للترجمة الإنجليزية لمسرحية محاكمة رجل مجهول للدكتور عز الدين اسماعيل - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٥) وكذلك كان عبدالرحمن

الشرقاوى رائد المسرح الشعرى الحديث يلتزم بالشكل الكلاسيكى رغم استخدامه الشعر الحديث ، أى الشعر الجديد الذى يسمى أحيانا بالشعر المرسل ، ومن بعده صلاح عبدالصبور الذى استحدث الكثير فى مسرحه وبخاصة محاولته الاستفادة من تقاليد مسرح العبت فى مسرحية مسافر ليل (انظر تذييل الشاعر لها فى الأعمال الكاملة) ثم محمد ابراهيم أبو سنة وأحمد سويلم اللذان استلها التاريخ ، ووفاء وجدى التى حاولت التجديد فى الشكل المسرحى باستخدام المتابعة الشعرية القائمة على الأسطورة ، وغيرهم .

وقد مر عقد كامل لم يشهد فيه المسرح الشعرى نشاطا يذكر — ثم فوجيء الجمهور فى خريف ١٩٨٤ — مع بداية الموسم المسرحى بعرض ناجح أعاد الأضواء وأعاد الأمل ! كان عرض الوزير العاشق — مسرحية فاروق جويدة الأولى مفاجأة — فالمسرح المصرى (وأنا أقصد مسرح الدولة) مازال أسير البيروقراطية ومشكلات الموظفين وقلة دور العرض وتضاؤل الميزانية وهروب الممثلين — ولكن الجمهور مازال يحمل الأمل ويحفز على العمل !

أقول أضاءت أنوار المسرح ، وتدفق الجمهور والتبث الأيدى بالتصفيق ، وارتفع الستار فى مسرح السلام عن الوزير العاشق بعد أيام من هبوطها فى مسرح الطلبة على عمل شعرى آخر هو مأساة الخلاج لصلاح عبدالصبور ومع نغمات الأبيات الدرامية صفق الناس أيضاً لعملاقين من عمالقة المسرح المصرى هما سميرح أيوب وعبدالله غيث اللذان عادا بعد غياب ليؤكد كدا تجديد الأول ! فما هى هذه المسرحية ؟ وكيف اتفقت الآراء على جودتها واطرائها (باستثناء صوت أو صوتين) ؟ إنها مسرحية شعرية ولذلك ظن البعض أنه ينبغى أن تندرج فى إطار المسرح الكلاسيكى بقواعده الصارمة — ولكن فاروق جويدة انتهج لنفسه نهجا خاصا جعلها تتحرر كثيرا من قواعد الكلاسيكية وتنتفع بكل ما أتى به المسرح الحديث من وسائل فنية ، إذ استعان ببعض ملامح المسرح السياسى المعاصر ، والأغنية الخاطفة والموسيقى والتشكيلات الجمالية المرتبطة بالمسرح الملحمى الحديث (انظر مقال د . نهاد صليحة عن المسرحية فى مجلة الاذاعة — ٨ ديسمبر ١٩٨٤) هى اذن لون درامى جديد ينبغى ألا يدرجه مسرحين فى باب من أبواب المسرح ذون سواء — فهى تجمع عناصر من هذا ومن

ذاك ، وتتوسل بمستويات متعددة أهمها مستوى الإسقاط السياسى الصريح على الواقع العربى الراهن ، ثم المستوى الكلاسيكى الذى يبرز لنا الأبطال فى صور تراجيدية لا يسعنا إلا قبولها واحترامها ، ثم مستوى آخر لا يقل أهمية هو الغوص فى أمراض العصر عن طريق اللغة الشاعرة — أى محاولة فهم التهرؤ السياسى الحالى من خلال تحليل النفوس تحليلاً /شاعرياً درامياً فى نفس الوقت .

ورغم تعدد المستويات فإن التيمة الأساسية للمسرحية هى تيمة الخيانة — خيانة الفرد لأحلامه ، وخيانة الفرد للمجموع ، ومن ثم خيانة القائد للناس ، والجديد إذن هو قدرة الشاعر على تطوير هذه التيمة من مستوى إلى مستوى بحيث يتباعد صوت الفرد عن صوت المجموع تدريجياً مع تباعد فعل القائد عن قيمه ، ومع هذا التباعد بين الصوتين يصبح من المحال على القائد أن يدرك ما يريده الناس ، فتقع خيانة أكبر هى خيانة الحاكم للشعب ! . أى أن مستويات الخيانة لا تقتصر على شخصية دون سواها بل أن هذه التيمة تخرج لنا فى أبعاد متشابكة لاتعنى حتى ابن زيدون — البطل الملحمى والمأسوى فى الوقت نفسه — من آثامها والوقوع فيها — بل لاتعنى ولادة — الحبيبة الرقيقة سليلة الملك وابنة الحسب والنسب — من مسئوليتها .

والتفسير الجديد لهذه الفترة التى تصورها المسرحية (فترة سقوط الأندلس العربية) يجعل المسرحية تختلف عن المعالجات السابقة ، ويجعل التيمات المتفرعة عن الخيانة ثيمات لا زمنية ، فهى يمكن أن تحدث فى كل وقت (مثلما تحدث الآن) — وهى لذلك تأريخ لا تاريخى — أى تأريخ لا يصور التاريخ بل يحسد رؤية لمعنى من معانى التاريخ ولذلك فإن الشاعر هنا لا يكثر كثيراً لتداخل الفترات التاريخية التى يصورها (فهو لا يكتب تاريخاً) بل يزاوج بين الحدث الدرامى الذى يراه — وهو خيانة الإنسان لذاته بخيائنه للمجموع — وبين انهيار الدولة الأندلسية بحيث يشكّلان فى النهاية حدثاً واحداً . إنها رؤية معاصرة لما حدث ، فنحن نعرف ما حدث ، ولسكننا نريد أن نستشف معناه ، وفاروق جويطة يرى فى حاضرنا خير مفتاح لهذا السر .. إنه الانفصال بين الرؤية الفردية التى تجعل الفرد يمين نفسه ، وبين الرؤية التى ينبغى أن يراها — وهى صورة الناس ! وهذا فى رأيه خيانة — لأن الحاكم ليس فرداً بل هو صوت المجموع ، فاذا لم يذكر إلا فرديته ضاع كيان الحق وضاعت معه الدولة .

ولنتقرب الآن من هذه المسرحية لننظر على جوانبها الفنية : إن ابن زيدون شاعر وله من يتغنى بشعره ، وهو رجل كلمة يستطيع أن يجعل من القول سلاحاً يبطش ، لأنه ينير البصائر ويستثير الهمم . إنه رمز الفنان الذى يكتسب أبعاد المشرع حين يقرض الشعر . فهو مبدع مفكر - وينطبق عليه تعريف الشاعر الرومانسى الإنجليزى شلى « إن الشعراء يضعون شرائع الإنسان دون أن يعترف بهم » أى أنه قادر ببصيرته ورؤاه النافذة على الوصول إلى حقائق الحياة التى لا يصل إليها من يتوسل بالعقل وحده ، ثم هو قادر على صياغة هذه الرؤى صياغة تجعلها تنفذ إلى أعماق وجدان الناس وفكرهم - فهو بهذا قائد لا وجود له دون الناس - منهم يستمد مادته وإليهم يعطيهم ثمار قلبه وعقله .

وهذا التصوير لابن زيدون يهينا بطلا تراجيديا من نوع جديد - فالبطل الفنان حديث العهد بالمسرح عموماً (صوره برنارد شو فى بيجاليون و كانديدا) أقول من نوع جديد لأنه يعيش حياة عصره لا حياة برج عاجى - لأن ابن زيدون الذى تصوره المسرحية رجل تشغله قضية الأرض والوطن ، قضية الدولة العربية الإسلامية التى يتهددها الغزاة ، وهو يحاول إيصال رؤاه إلى الحكام عليهم يلتفتون ، وعندما يضيق صدره بهم لا يجد ملجأ إلا الكلمة - أى أنه يعود للشعر رغم الجدلية فى حديثه مع ولادة حيييته عن دور السيف ودور القلم ، وهو بطل من نوع جديد أيضاً بسبب طبيعة الصراع الذى يحتدم داخل نفسه ويجعله يختار منصب الوزارة آملاً بها أن يحقق ما لم يحققه بشعره .

إن اختياره الوزارة خيانة لجانب من جوانب الشخصية التى يراها لذاته ، ولكنه فى الوقت نفسه تحقيق لجانب آخر لا يقل خطورة وهو جانب الفعل الذى يجعله يصر على استعادة ملك ولادة ابنة آخر خلفاء الدولة الأندلسية قبل تفتتها وسيادة ملوك الطوائف ! وهذه المفارقة فى معنى الوزارة تهب ابن زيدون بعداً واقعياً مع إبقائها على الحركة فى نطاق الخطأ التراجيدى - فالبطل هنا نموذج يحدث أثره على المستوى الرمضى : إنه يقبل الوزارة وهو مغمى النفس بالأحلام عن وحدة المسلمين وعن قدرتهم على أن يهبوا صفواً واحداً فى مواجهة الغزاة من الأفرنج ، أى أنه سيندفع وراء صورة شعرية تكتنئها الوقائع ، فلوك الطوائف مسوخ شائنة ، وهم لا يكثر ثون للقيم ولا للأحلام بل ولا يستطيعون أن يروا الأبعد من أنوفهم - إذ يجهلون أن بقاءهم ذاته مرتبط باتحادهم وتخليهم عن أنانيتهم ..

ومن هنا نرى أن الفعل الذى أقدم عليه ابن زيدون مبنى على عدم إدراكه للواقع وهذا هو الخطأ الذى يقع فيه .. وهو بهذا يمثل بطلا تراجيديا كلاسيكيا مقابلا لصورة ولادة التى ترفض التخلي عن مبادئها وترفض اللجوء إلى السيف فيزمرها السيف ! انهما صورتان متقابلتان يجسدان فيما بينهما احتدام الصراع الذى أودى بدولة الأندلس ..

ولكن هذا الصراع يحدث أثره أيضاً على المستوى الشعري — أى على مستوى الصور الرمزية التى تزخر بها المسرحية — وهى ليست صوراً عابرة مثل تشبيهات الشعر الغنائى واستعاراته ، بل هى صور « مهيمنة » كما يقول النقاد — إذا تنتظم فى ثنائيات شتى الصور الشعرية المألوفة — ومنها مثلاً صورة الزمن الذى يكشر عن أنيابه ممثلاً فى ربيع وزبانيته . فالسلطة الزمنية التى تحكم قبضتها على الناس تخنق الفكر والإحساس وهى تبرز لنا فى صور متعددة — منها صور الصراع على السلطة ، وصور الانحباس فى الذات ، وصور التمزق ، وصور الاستعانة بأساليب القهر والبطش فى كبش الأفكار وإخراص الألسنة .. إن الزمن عند فاروق جويده يتجسد فى مشاهد السجن التى تلقى بظلالها على قرطبة بأسرها : إن ولادة تحس بأنها سحينة الماضى وأبو حيان (الراوى) يعرف أن سجن ابن زيدون مجرد حدث عابر فى بلد يعتمد حكمه على قوة السجن :

ولادة : قضبان عمرى قصة

أيام عز فى ثرى جاه عقيم

والجاه ضاع

قد جندوا حراس بيتي

أبو حيان : ماذا ؟

ولادة : (ساخرة) الكلب يوما حاولوا أن يخذعوه

يجندوه

الكلاب يرفض أن يجند فى « المباحث »

أبو حيان : وصات بنا الأحوال أن نحيا بهذا الخوف ؟

سجن كبير فى شوارع قرطبة

الله يرحمنا ويرحم قرطبة !

ولادة : الآن يا حيان أسمع كل يوم همس أقدام تدور أمام بيتي

خلف جدرانى

على الطرقات حول
هذا زمان الخوف يا حيان !

وينقل أبو حيان هذا الإحساس في العديد من الصور التي تتراوح بين الشاعرية
والواقعية الرمزية — فهو يحكى قصة « الرازى » (الواقعية الرمزية) قائلا :

أخذوه عند الفجر
ربطوه من قدميه
سملوه خلف الخيل ليلا
والناس تسأل هل ترى
قد مات مشنوقا .. غريقاً
أم تفحم في حريق

ثم ينتقل من هذه الصورة المفردة إلى صورة قرطبة بأسرها — مرتفعاً بالرمز إلى
مصاف الشعر العظيم :

ومضى الزمان
وبنين قرطبة يللم جرحه
والليل يعث في شوارع قرطبة
والياس والدجل الرخيص ...
لكن شعر أبي الوليد
يطوف في كل البيوت
على المزارع .. في حقول القمح
في الطرقات يقرؤه الصغار
والظلم يأكل كل ضوء في شوارع قرطبة
وروائح الغدر اللثيم
تلدور سرا في سراديب الملوك !

إن هذه الصور الشعرية التي يوظفها المؤلف دراميا تمثل امتزاج المسرح بالشعر
بحيث تنسحب دلالات الصورة على الموقف ، وبحيث يهب الموقف الصورة عمقها —
فالزمان في أول بيت يتضمن المعنى الرمزي الذى ألحنا إليه (إلى جانب دلالاته العادية)

وذلك للتركيب الشعري الذي يستخذه الشاعر : فهو أيضاً الليل الذي يعيث (أى يعربد وبعيث فساداً) فى الشارع — وهو اليأس والدجل الرخيص وهو الظلم الذى يأكل النور ، وهو « روائح » الغدر اللثيم ! فاذا بالسجين فى قرطبة يصبح حينها لها لا فيها وحسب ! إن ابن زيدون أصبح يحين الوطن الذى يحلم بإنقاذه وهو فى نفس الوقت روح طليقة حين يتحول إلى شعر يطوف فى البيوت (لا بها) — أى أنه النور الذى لا يمكن لليل الزمان أن يطفئه ، وعلى مستوى هذه المفارقة الشعرية ينتصر ابن زيدون رغم هزيمته الواقعية !

ونخذ مثلاً آخر للصورة الشعرية التى تثرى البناء الدرامى : إن ابن زيدون حين يقول غزلاً فى ولادة لا يقف به عند حد الغزل ولكنه يضع فى ثناياه بذور الصراع الدرامى ، إنه يشبهها « بالصبح الذى لا يغيب ، وبالرجاء الذى لا يخيب » — إنها أمل فى عينيه — وهو الأمل الذى يتكشف لنا حين يفصح لها عن خطته مع (ابن الزير) لتوحيد كلمة العرب :

لم لا نعيد الملك للبيت القديم
ويجىء جيش كى يحرر قرطبة
ويعيد حكمك فى ربوع الأندلس ؟
وستشهد الأيام عرساً
لن يراه الناس يوماً فى شوارع قرطبة
عرس الملكية والوزير أبى الوليد !

إنها إذن ليست صبحاً لا يغيب ولا رجاء لا يخيب ، بل هى تمثل حلم رجل برجماتى أو قل « خطة عمل » تغير من مفهومنا لقصة الغرام التاريخية ، وتجعل من موقف ابن زيدون إنساناً يخطئ ، قد يحلم وقد تشرف مقاصده ولكنه يخطئ حين يتصور أن مثل هؤلاء الحكام يمكن أن يتحدوا ، أى أنه يخطئ فى تقديره لمعنى الزمان كما يصوره الشاعر ! وهنا تكمن طاقة التراجيديا فى الشخصية — لأننا على المستوى الواقعى نعرف أنه من المحال تحقيق ما يصبو إليه إذا استمر فى محاولاته لجمع شمل من يعرف أنهم سفهاء وبلهاء ، وإذا ظل يحاول أن يحكم « من فوق » أى من منصة الملك ومن مقعد المليك — الخطأ إذن ليس قبوله السيف ، ولكن فى مفهومه لمعنى السيف ! إنه يخطئ الخطأ التراجيدى الذى يودى به فى النهاية لأنه لم يتأمل قول ولادة :

ان كنت تعلم بالحياة وبالرخاء لشعبنا !
فلديك هذا الشعب !
دعنا من الخلفاء والأمراء والبلهاء من حكامنا !
اذهب لشعبك إن أردت الملك
فالشعب في يده القرار !

وتتكرر هذه التيمة عبر المسرحية في عدة صور - أحيانا على لسان ربيع (في صور مناقضة بطبيعة الحال) وأحيانا على أفواه الملوك الذين لا يرون أن الشعب في يده أى شيء ، وأحيانا على لسان ابن زيدون نفسه ! فهو حتى اللحظات الأخيرة لا يدري خطاه - وهذا يعمق المأساة إلى أبعد الحدود !

ومثما يتحد الشعر والدراما في إخراج الصراع الكلاسيكى والحديث معا ، تتحد عناصر العرض المسرحى لتقدم مسرحية تنتمى لمسرح الثمانينات حقا . فوسيقى منير الوسىمى تلعب دور ضابط الإيقاع الذى يحدد التيمات والتنويعات عليها ، والأغاني الخاطفة تلعب دور الراوى أو المعلق الكلاسيكى بحيث تلفت انتباه المتفرج إلى معنى ما أو صورة ما أو فكرة يمكن أن تولد من المعنى أو الفكرة . إن فهمى الخولى يخرج خلاق ، وهو يضع يده على عصب النص حين يقرر أن يخرج بروح المسرح الملحمى (رغم كلاسيكيته) - ونجاحه في إعادة عبدالله غيث وسميحه أيوب إلى المسرح لا يقل شأنًا عن نجاحه في استخدام الحركات والتشكيلات البصرية الموحية ، بحيث بدأ المسرح كله ترجمة للصور الشعرية الدرامية في آن واحد : كان الجنود بحرابهم يمثلون « قوى الضعف » لدى الحكام ، فالضعيف هو من يستعين بالحراب لقهر الناس ، ولذلك كان المشهد الختامى بالغ التأثير ، إذ أن روح شعر ابن زيدون هي التي تنتصر وهي التي تلتق بالحراب خارج المسرح وتلهب خشبة المسرح والجمهور بأغنية الختام !

والحق أن الإطار الذى وضعت فيه الموسيقى كان ملائماً لروح الإخراج فجاءت تعتمد على الإيقاع أكثر من اللحن السىال ، وكذلك كان ديكور أشرف نعيم - مركبا ولاكنه يسير مريح للعين ، زاخرا بالألوان الفاقعة التي هي أوضح ملامح انهيار الطاقة النفسية للحكام . ولا بد من ذكر البراعة التي يبدىها حسين الشربيني في أدائه لدور ربيع - فهو متفر شرير خفيف الظل ! وهو يجمع بين هذا وذاك مستعيناً بحركة يديه

بعباءته السوداء إلى جانب رنة السخيرية التي أصبح يتقنها إتقاناً بالغاً — ولا شك أن سائر من اشتركوا في العرض قد ارتفعوا إلى مستواه مثل مدحت مرسى وإيمان حمدي وعلى حسنين (في دور الملك) .

وربما ينبغي أن نتوقف عند محمد الشويحي الذي يثبت يوماً بعد يوم قدرته الفائقة على الأداء الكوميدي — فهو موهبة فذة لا يمكن نكرانها ونتوقع منه الكثير .

إن عرض الوزير العاشق نسمة أمل للمسرح المصري ، وبعد كل ما قيل عما « يقوله » هذا العرض عن واقعنا العربي أو الإسلامي ، ينبغي أن نؤكد أن قيمة العمل لا ترجع إلى ما يقوله — بل إلى ما يفعله داخل المسرح وداخل المسرحية — إنه يعيد النبض إلى الدراما الشعرية ويوقظ فينا الإحساس بالحاجة إلى المزيد منها ، ويعلن عن مولد كاتب مسرحي ينبغي أن نرحب به ونطالبه بالمزيد .

المسرح الملحمى ٠٠ هل هو ملحمى ؟

أعزم أن أطرح في هذه الدراسة عدداً من الأسئلة التي تزداد أهميتها بازدياد الهوة التي تفصل بين التيار الواقعي كما عرفته وكما نعرفه في مصر وبين سائر التيارات التي تعرض لها المسرح باعتبارها تيارات مخالفة للواقعية .

ومن ثم فلا بد أولاً قبل أن نناقش معنى المسرح الملحمى بعد بريخت أن نضع خطوطاً رئيسية للتمييز بين المسرح بفنونه المختلفة وبين أدب المسرح — لأن هذا التمييز يمكن أن يهيء الخلفية المناسبة لمناقشة القضايا المطروحة أمامنا .

أما المسرح فهو أى عرض يقدمه فنان أو عدد من الفنانين قد يتكون من اثنين وقد يتكون من الآلاف — ولكنه على أى حال موجود بجسده وإحساسه (وعقله أحياناً) أمام المؤدى الذى يقول كلاماً أو يمثل دوراً (أى يتقمص شخصية ما) أو يغنى شعراً أو يرقص ويغنى ويمثل فى الوقت نفسه بحيث يستجيب المتفرج له ويفعل بما يرى ويسمع بحيث يصل فى نهاية العرض إلى لحظة إشباع شعورى أو ذهنى (أو شعورى وذهنى معاً) للمتفرج (أو المؤلف أيضاً) نستطيع أن نحكم معها بأن العرض قد انتهى أى أن تجربة فنية ما قد اكتملت بمعنى أن المتفرج قد ازداد ثراءً نفسياً ، سواء كان ذلك الثراء هو المتعة الخالصة التى تنبع من الألحان التى سمعها ورؤية حركات الراقصين وتشكيلاتهم أم تأمل الشخصية الإنسانية المتمثلة فى الأدوار التى يتقمصها المؤدى والتفاعل مع الأفكار التى استجاب لها على مدى العرض المسرحى طال أم قصر . وهذا التعريف فضفاض لاشك . إذ أن كثيراً من الفنون التى نفردها اليوم أسماء متخصصة (كالباليه والموسيقى والهزلية — إلخ) يمكن أن تنطوي تحته ، كما أن كثيراً من مظاهر حياتنا يمكن أن يقال أنها تشتمل على قدر معين من فن المسرح — وهذا لاشك صحيح أيضاً — فالبائع الذى يحاول جذب انتباه عملائه لبضائعه فى السوق بأن يقف أمامهم ليتغنى ببضائعه ويدخل فى حوار خيالى معها وأحياناً مع العميل ويحكى قصصاً قصيرة أو فكاهات يلجأ إلى فن من فنون المسرح . والمحاضر الذى « يلعب دوره » باتقان فى

قاعة الدرس فيسخر ويمتدح ويهجو ويهمس ويسير ويقف حتى يستحوذ على أسماع طلبته فيقدم لهم المعلومات بصورة مبسطة وجيدة أيضاً يتوسل بأحد فنون المسرح ، والخطيب الذى يحاول إقناع سامعيه بوجهة نظره فيوجه اليهم الكلام باعتبارهم حشداً واحداً ثم يحول بصره إلى خارج القاعة كأنما يخشى حضور أحد يخشاه حتى يحول انتباه سامعيه ثم يخاطب واحداً منهم بعينه ليذكره بمحدث حدث له .. وهكذا - أيضاً يستعين بفن المسرح - وقس على ذلك كل من يقف هذا الموقف في حياتنا اليومية .

أما أدب المسرح - أو الدراما - فهو ذلك الفن الذى نشأ في صورة شعر مكتوب كان يؤدى على المسرح ، وكان يستعين بالفنون المسرحية التى أئحنا إليها حتى رسخت تقاليده وأصبح يكتب نثراً وشعراً ويقرب بتصوير الشخصية الإنسانية في صراعها مع القوى الخارجية والداخلية وانتهاء هذا الصراع إما بالهزيمة في المأساة أو التصالح في الملهمة . ومن ثم كانت القواعد التى استنبطها الدارسون مما وصلهم من هذه النصوص الدرامية المكتوبة والتى تطورت منذ عهد أرسطو إلى عصر بيكيت ويونسكو - دون أن تفقد صلها بالمسرح ، أى بتواجدها على خشبة المسرح في نطاق فنونه ونطاق المؤدى والجمهور .

* بويخت والمسرح الواقعي :

وعلى مدى العصور الطويلة التى تطور فيها أدب المسرح نشأ نوع من التباعد بين أدب المسرح وفنون المسرح المختلفة ولا أدل على ذلك من النصوص الدرامية التى كتبها أصحابها لا للتمثيل ولكن للقراءة - بل إن هذه النصوص قد وجدت لها سوقاً رائجة في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر إلى الحد الذى رأينا فيه جميع الشعراء الرومانسيين الإنجليز ودون استثناء يكتبون للمسرح دون أن تمثل لهم مسرحية واحدة وكثيراً ما رأينا النقاد يقدرون لهذه النصوص فصولاً في كتبهم باعتبارها أدباً رفيعاً حتى ولو لم تكن تصلح للمسرح - ويذكر التاريخ حادثاً طريفاً هو محاولة الشاعر الإنجليزي الكبير ولیم وردزورت عرض مسرحيته «سكان الحدود» على مسرح كوفنت جاردن اللندنى الشهير ، وقيام مديره الكاتب المسرحي شريدان برفضها لعدم صلاحيتها للعرض ، وما تلا ذلك من مراسلات حول صلاحية الأعمال الدرامية

الشعرية للمسرح . وإبان القرن التاسع عشر نشأ من داخل المسرح تيار الواقعية الذى كان استجابة طبيعية لتطور العلم والعلوم الطبيعية وازدهار الفلسفات الواقعية التى هبطت بالفض من السماء إلى الأرض كما يقولون ، وأثمرت عددا من الكتاب الأوربيين ابتعدوا فى أعمالهم عن الموضوعات التاريخية وعن تصوير الأبطال والعظماء وركزوا على الخاطر والواقع والإنسان العادى فانتشر المسرح الواقعى على أبهى إيسن وتشيكوف وغيرهم ، واجتهد جهابذة المخرجين مثل ساكس ماينتجن وستافسلافسكى وجرانفيل باركر وراينهارت وغيرهم فى تأكيد المذهب الواقعى إخراجا وتمثيلا حتى تدعم وترسخ ، وحتى ورث القرن العشرون تراثا حيا نابضا ارتبطت فيه الواقعية بأدب المسرح وأصبح مفهوم المسرح نفسه مماثلا للأدب الواقعى الذى كان رغم ابتعاده عن الكلاسيكية القديمة يتبع خطى الأدب الدرامى القديم فى احتفاله بالشخصية الإنسانية، الشخصية التى أبدعها القرن التاسع عشر فى شتى ألوان الأدب - من رواية وشعر وقصة قصيرة - فكنت ترى تشيكوف القصاص فى مسرحياته ، وترى شخصيات موباسان فى مسرحيات أوسكار وايلد ، وشخصيات ديكنز فى مسرحيات برنارد شو وهكذا - أى أن النظرة إلى الشخصية الإنسانية باعتبارها كائنا مستقلا له سماته المميزة والمنفردة قد سادت الأدب بشتى صوره ، وانعكست آثارها على المسرح إخراجا وتمثيلا - وما دراسات جرانفيل باركر إلا دليل ساطع على ما حدث فى تلك الفترة . ولكن الأدب الواقعى الذى كان قد استمد جذوره - وهذه من المفارقات العجيبة - من بدايات الرومانسية ومن واقعية ورد زورت ولام على سبيل المثال كان يحمل فى طياته جنود نهايته . إذ شهدت ألمانيا بالذات حركات تجديد تعبيرية انعكست فى أعمال خارج ألمانيا ومثل أعمال مايكوفسكى الساخرة ، والمسرح الروسى وبالذات أعمال مايرهولد وبايرون ، والمسرح السياسى الذى أنشأه بسكاتور ، وهكذا وجدنا مناخا يعج بالواقعية وينذر بنهايتها ليس لقصورها ولكن لوصولها درجة الإشباع . وكان هذا هو المناخ الذى ثار عليه بريخت .

* ثورة بريخت :

بانت ثورة بريخت فى حقيقة الأمر ثورة على الواقعية باعتبارها الحركة التى فصلت أدب المسرح أو الدراما عن فن المسرح وكانت إلى حد ما جزءا من الثورة التى بدأها التعبيريون الألمان ، ولكنها كانت فى جوهرها ثورة على النظرة التقليدية إلى الشخصية الإنسانية باعتبارها كالا لا يتجزأ وباعتبارها كائنا كاملا لا سبيل إلى تغييره أو التأثير فيه — ومن ثم كان يدعو إلى إعادة النظر فى هذا المفهوم الذى أدى إلى الفصل بين الدراما والمسرح . وكثيرا ما يغيب عنا هذا لأننا نركز على أعماله النقدية وكتاباته ونهم بما يقوله أكثر من اهتمامنا بما يفعله . وقد تنبه هو نفسه فى أواخر أيامه إلى هذا الخطأ فكتب فى عام ١٩٥٣ أى قبل وفاته بثلاث سنوات يقول :

« التفسيرات التى أقدمها لمسرحى بل وكثير من الأحكام التى بنيت على هذه التفسيرات لا تتناول نصوص المسرحيات التى كتبها قدر ما تتناول المسرح الذى يتخيل النقاد أنى كتبته حين يقرأون دراساتى النظرية . والواقع أن نظريتى أبسط وأشد سداجة مما يتصور الكثيرون .. ولكن هذه السداجة لا تتضح للقارئ بسبب التعقيد الذى اتسمت به كتاباتى النقدية » . (مقالات فى المسرح — ص ٢٨٥ من النص الإنجليزى) .

وربما نختلف مع بريخت فى مدى السداجة التى يتصور أن نظرياته تنقسم بها ، ولكنها فى الحقيقة غير معقدة — مهما بلغ عمقها — ونستطيع إيضاح ذلك إذا قارنا بين ما كان يفعله وبين الموقف الحالى للمسرح العربى . لقد استوردنا هذا الفن إلى مصر وإلى العالم العربى فى الوقت الذى كانت الواقعية قد بلغت أوجها فى أوروبا وأمريكا فدرجنا على اعتبار الدراما تصويراً واقعياً للحياة مهما اشتط الكاتب فى رؤاه وأفكاره وخيالاته — فالممثل الذى يقف أمامنا على المسرح يمثل شخصية حقيقية لها أبعادها الثابتة ومقوماتها النفسية التى لا يمكن لأحد تغييرها — والمتفرج يريد أن يقتنع بهذا — بل إنه يقيس جودة الأداء بمدى إقناع الممثل فى الدور الذى يؤديه — وقد اشتد هذا التيار واكتسب مزيدا من القوة والرسوخ بعد ازدهار تيار السينما الواقعية ثم سيادة التليفزيون وهيمنة المسلسلات الواقعية . لقد ارتبط فن المسرح بالواقعية لدينا بحيث أصبح المخرج يتطلب من المؤلف

أن يأخذ جانب الأدب المسرحى ولو على حساب فنون العرض المسرحى - أى أنه أصبح يقيس العمل المسرحى بمدى مطابقته للقواعد التى استنبطت من أدب المسرح فأصبحت هى ديدن الكاتب فى عصر الواقعية . وهكذا كان الحال تماما فى عصر بريخت - إذ أنه قد صدمه فى صباه أن يرى ذلك الانفصال الكبير بين أدب المسرح الذى تقدمه الكلاسيكيات الرفيعة (سواء فى المسارح الراقية أو فى غيرها) وبين الكوميديات التى تقترب من الهزليات والتى تنتمى لفنون المسرح المختلفة رغم انحطاط مستواها الأدبى . كانت معركته الأساسية ضد الواقعية - هذا صحيح - ولا يختلف أحد مع مارتن أسلن فى هذه الدعوى - ولكن الخلاف هو أن بريخت لم يكن يحارب الواقعية من حيث هى واقعية، ولكن من حيث هى دعوة إلى تثبيت أنماط بعينها انفق السلف على أنها واقع الشخصية الإنسانية، ومن ثم درجنا نحن على تقبلها دون مناقشة ودون الرجوع إلى ذواتنا وواقعنا الاجتماعى الذى لا يمكن لنا أن نفهم ذواتنا - حسبما يقول - إلا فى إطاره الحق . فهو حينما ثار على المسرح الأرسطى (أى المسرح كما حدد أرسطو ملامحه) كان يثور على معنى الدراما التى وصلنا منذ عهد أرسطو أكثر مما كان يثور على المبادئ النقدية التى وضعها أرسطو - أما هذا المعنى فيمكن استخلاصه من مسرحيات بريخت وليس من كتاباته النقدية أو كتابات نقاده - ويمكن إيجازه فيما يلى : إن أدب المسرح على مر العصور كان يركز على الإنسان فى ظروف معينة مازالت تتكرر ويتكرر معها نمط استجابة هذا الإنسان لهذه الظروف . فثمة أحداث تتكرر فى كل مسرحية من المسرحيات الكلاسيكية (مهما بلغت درجة واقعيتها من حيث الكتابة أو الإخراج والتمثيل) و ثمة استجابة تتكرر من جانب الشخصيات لهذه الأحداث ، و ثمة انفعالات ما تفتأ يواجهها المتفرج فى كل مسرحية كأنما كتب على إنسان القرن العشرين الذى يعيش فى ظروف بالغة الاختلاف عن ظروف بلاد اليونان أو إنجلترا القديمة أن يعانى نفس الانفعال وأن يسلك نفس السلوك، وهذا المفهوم (الذى يشبه بعض النقاد بمفهوم القدر) ما هو فى الحقيقة إلا الفكرة القديمة التى بنيت عليها جميع الأعمال الكلاسيكية والقائلة بأن الإنسان كائن ثابت لا يتغير ولا يتبدل مهما كانت الظروف والأحوال . والأعمال الدرامية التى شهدنا بريخت فى عصره تحاكى الواقع فى تفاصيلها دون أن تغير جوهر هذا الإنسان استنادا إلى هذه الفكرة الكلاسيكية - وهذا هو جوهر ما رفضه بريخت .

* الشخصية وتغير الواقع :

واستنادا إلى مبادئه الاشتراكية التي هيمنت على فكره أراد بريخت أن يغير الواقع عن طريق تغيير أنماط السلوك التي لا يمكن أن تتغير إلا إذا تغيرت أنماط الانفعال والفكر البشرى . وكان هذا يستلزم في رأى بريخت نقض الفكرة الكلاسيكية عن ثبات الإنسان وثبات الشخصية الإنسانية بحيث يصبح الإنسان قابلا للتغير ، ومن ثم قادراً على التغير . ولذلك فهو دائماً أبداً ما يعود إلى هذه الفكرة في مسرحية تلو مسرحية مؤكداً أن مفهوم الإنسان نفسه لا بد أن يختلف لأن الظروف الاجتماعية قد اختلفت وأن فكر الإنسان ومشاعره وانفعالاته لا بد أن تختلف حتى تتماشى مع هذه الظروف أو تغيرها . وهكذا فهو كما قال أحد نقاده يريد أن يجعل الأوضاع القائمة هي البطل وهي التي يمكن أن تتطور وتتغير لأنها من صنع الإنسان، أو كما قال هو في بداية حياته المسرحية (١٩٣١) :

«اليوم وقد أصبح من اللازم اعتبار الشخصية الإنسانية حصيلة للأوضاع الاجتماعية القائمة نرى أن الشكل الملحمي هو الشكل الأوحى الذى يستطيع أن ينظم جميع العماليات الاجتماعية ، وهي التي تشكل في الدراما المادة التي تمثل العالم خير تمثيل » .

ولم تكن وسيلة بريخت في ذلك أن يخلق شخصيات غريبة تختلف في انفعالاتها عن سائر البشر لأن هذا مآله الفشل دون شك، ولكنه حاول أن يتدخل في العملية المسرحية نفسها بأن يعيد العلاقة الحيوية بين المتفرج والجمهور حتى تعود العلاقة القديمة بين أدب المسرح وفنون العرض المسرحى . وذلك من طريق العودة إلى فنون المسرح القديمة (والمعاصرة خارج العالم الغربى) مثل تقاليد العصر الأليزابيثى في بريطانيا حين كان الجمهور يتفاعل مع خشبة المسرح وينزل الممثلون إلى الصالة ليتحدثوا مع المتفرجين . ومثل استخدام الجوقة (الكورس) في المأساة اليونانية ، واستخدام المهرجين وفنانى الأفراح والموالد ، والعروض الشعبية في بافاريا مثلاً ، إلى جانب تقاليد العروض المسرحية الصينية واليابانية والهندية ، وقد كان هدفه من ذلك أن يكسر أو يتحاشى الاندماج العاطفى أو النفسى بين المتفرج والممثل - وبطبيعة الحال - بين الممثل وبين الشخصية التي يؤديها - إذ على المتفرج أن يتذكر دائماً أن ما يحدث أمامه الآن ليس

حادثاً حقيقياً أو أنه يحدث الآن ويجب عليه أن يتعاطف معه ، بل ربما لم يحدث على الإطلاق ، بل ربما يستحيل حدوثه — أو أنه ليس بحادث أبداً — وعلى أى حال فضاءنا للانفصال الشعورى بين المتفرج والممثل — أو ما يسمى بكسر الحائط الرابع — ومعنى الحائط الرابع الحائط الوهمى الذى يكمل الأبعاد الثلاثة لحشبة المسرح بحيث تصبح الأحداث التى تجرى فوق المسرح أحداثاً مستقلة تدور فى عالم منفصل عن الصالة ويكون المتفرج بمثابة من يسترق النظر ويختلس السمع إلى المثلين — أقول ضمناً للانفصال الشعورى بين المتفرج والممثل ، ينبغى على المخرج فى رأى بريخت أن يتوسل بفنون المسرح الشامل من رقص وموسيقى وغناء إلخ حتى يشرك المتفرج فى العرض ويحول دون توهم واقعية الشخصية والحادث .

ولكن بريخت يقع فى الخطأ الأكبر حين يقول إن الوسيلة الوحيدة لتفادى الاندماج أو التقمص هو كسر الإيهام « بأن ما يحدث على المسرح حقيقى .. بتذكير المتفرج بأن ما يحدث على المسرح الآن لا يحدث الآن حقاً بل حدث فى الماضى فى زمان محدد ومكان محدد » . ويستمر قائلاً « على النظارة أن يستريحوا فى أماكنهم ويسترخوا ويتأملوا الدروس التى يمكن أن يتعلموها مما حدث فى الماضى السحيق تماماً مثل النظارة الذين سمعوا أناشيد الشعراء الذين تغنوا بفعال الأبطال فى منازل ملوك اليونان وعظماء الساكسون — بينما كان الضيوف ينهمكون فى الأكل والشرب » — ومن هنا جاء تعبير « الملحمى » — أى أن المسرح الملحمى يحاول أن يكون مسرحاً تاريخياً بمعنى أنه يذكر النظارة دائماً أنه يقدم اليهم أخباراً عما حدث فى الماضى ، ولذلك فهو يختلف عن قاعة المحاضرات وحلبة السيرك فى أنه يقدم صوراً حية للأحداث التاريخية أو الخيالية بين البشر » (نفس المرجع — ص ١١٠ من النص الإنجليزى) .

ومصدر الخطأ واضح وهو الزج بتعبير الملحمية فى هذا السياق — حقيقة أن من حق كل فنان أن يصوغ لنفسه أى تعبير يراه ولكن تعبير المسرح الملحمى تعبير غير موفق . فالتشابه بين ما يفعله بريخت وبين الملحمية غير قائم على الإطلاق .

فينبغى أن نذكر أن الملحمة فى أبسط وصف لها قصة شعرية أو قصيدة قصصية تعالج ما اصطلاح على تسميته بالموضوع البطولى ، أى منجزات الأبطال الذين يمثلون أمة من الأمم كالفحت فى سبيل بلورة شخصيتها وخاضت حروباً فى سبيل إعلاء

القيم التي قامت عليها دولتها - ومن هنا جاء تعبير الملحمة بالعربية أى التلاحم (أو اشتباك اللحم باللحم في حومة الوغى) ولذلك فالملحمة تتميز بتعدد الحبكة والقصص التي تدور في فلك الحرب ، وتمثل كل منها إحدى القيم وترتكز على المفهوم الكلاسيكي للشخصية الإنسانية الذي ثار عليه بريخت نفسه . بل إننا في الملحمة نرى تجسيدا لكل الانفعالات والمواقف والأحداث التي تتميز بها الدراما الأغريقية والتي رفضها بريخت - إلى جانب تلك المناحي الشكلية التي لا يستطيع بريخت بسبب عقيدته الماركسية أن يقبلها مثل استخدام النبوءة والتنبؤ ، واستخدام الخوارق والمعجزات ، وزيارة العالم السفلي (عالم ما بعد الموت) ، والإتيان بالأرواح والقيم المتصلة بالأديان القديمة (مثل امتياز الملوك والنبلاء إلخ)

وإذا كان ثم ما جذب بريخت إلى الملحمة فهو تركيبها الفصفاض الذي يتيح للشاعر أن يقدم فيها الأحاديث المطولة والخطب التي تتراوح في نبراتها بين العامة والفصحى (مثل قصص كانتربري وهي ليست ملحمة على أية حال) ولكن كل ملحمة تعتمد على موضوع يزعم السمو والرفعة ويرنو إلى تمجيد قيم قديمة لا إلى استحداث قيم جديدة أو تغيير الواقع - كما كان يريد بريخت .

وإذا تخطينا الملاحم الكلاسيكية (الإلياذة والأوديسة - هوميروس ، والإنيادا - فيرجيل ، والفرساليا - لوكان - وقلقلامش - البابلية) إلى الملاحم الحديثة أى التي ولدت في العصور الحديثة قبيل عصر النهضة وما تلاها وجدنا نقیض ما كان بريخت يعنيه ويرمى إليه - إذ أن الكوميديا الإلهية مثلا ملحمة تخرج إلينا « الفرد التاريخي » - كما يسميه أورباخ في كتابه « دانتى شاعر هذه الدنيا » - أى الإنسان الذي يتفرد ويبرز بخصائصه الذاتية ليس لاختلافه عن سائر البشر ولكن لأنه يمثل عقلا فذا استطاع أن يعيد لتراث البشرية عمقه التاريخي وجاع قيمه التي تناقلها الإنسانية عبر العصور ، إما في صور أساطير أو رموز دينية أو عقائد ثابتة ، وهكذا كانت الفردوس المفقود لشاعر الإنجليزية الكبير جون ملتون - ملحمة تسجل للبشرية قیما توارثتها عبر العصور ولم يعد عليها خلاف ، ويبرز فيها إبليس شخصية تقترب من البطل التراجيكي في اعتداده بنفسه وغروره وخيالاته وكبريائه الشديد ورفضه الخضوع للخالق جل وعلا ، بل وفي سقطته التي تحاكي السقطة المأسوية التي احتلت مكان الصدارة في تحليل فن الدراما

اليونانية القديم. وحتى تلك النماذج الحديثة من فن الملحمة التي نجدها في الأدب الغربية — رغم اختلافها الظاهر (من ناحية البناء والنظم والصور بل واللغة) عن الملاحم القديمة — ما تزال تقدم لنا الشخصية البشرية في الإطار الكلاسيكي الذي يرى في عقل الفرد ونفسه أكبر وأرحب مجال لصراع الإنسان مع قوى الكون من حوله — سواء قوى الطبيعة أم قوى المجتمع .

* الملحمة .. لماذا ؟

لماذا أطلق بريخت لفظة الملحمة على مسرحه — وهل يعقل أنه لم يكن يدري معناها؟ أعتقد أن هذا خطأ لا يتحمل بريخت وحده مسئوليته بل تقع المسئولية أولاً وأخيراً على عاتق النقاد الذين انجرفوا وراءه واستخدموا الكلمة دونما تحفظ أو حرج على مسرح بريخت المتميز . وأعتقد أننا لا نحتاج إلى إطالة الوقوف أمام مسرحه لنذكر أنه لم يكتب عملاً واحداً يمكن اعتباره ملحماً بالمعنى المفهوم — وأنا على ثقة من أن القارئ العربي لم بمعظم أو أهم أو أشهر أعمال بريخت — ومع ذلك فلننظر إلى بعض هذه الأعمال منذ أن أعلن بريخت فكرة الملحمة وحتى أنشأ فرقة البرلينر أنسامبل. يمكننا إصفة عامة أن ننحى جانباً بعض أعماله المبكرة التي كانت ثورية بالمعنى السلبي أي أنها كانت تعبيراً عن الرفض أكثر منها تجسيدا للمذهب الجديد — كـ مسرحية بالك — (١٩١٨) على سبيل المثال . فالشخصية الرئيسية (أو الوحيدة حقاً) في هذه المسرحية التي تتكون من اثنين وعشرين مشهداً هي شخصية بالك نفسه الذي يمثل شخصية الشاعر الرفض لكل شيء والذي لا يهتم في الدنيا إلا إشباع غرائزه والجرى وراء النساء أولاً ثم رفض ذلك كله والاشتغال بشئ الأعمال التي لا يربطها رابط فهو يلتق المونولوجات في كتاباريه ويدير الأراجيح في الأسواق والأفراح وينشد أناشيده في الحانات والبارات حيث يصادق أحد الملحنين . وعندما يكتشف أن هذا الصديق على علاقة غرامية بإحدى العاملات في ذلك البار تنور ثأثرته ويقتله ثم يفر من البوليس إلى غابات الشمال حيث يموت مغ قاطعي الأشجار. الرفض هنا إذن هو التيمة الرئيسية حيث يبدو تأثير بوخز بوضوح — وإلى حد ما تأثير فيديكند، ومع ذلك فإن الناقد مارتن أسلن يقول إن المسرحية مكتوبة بلغة جميلة حافلة بالصور والموسيقى (التي لا تظهر في الترجمة الإنجليزية) ومن ثم تعلن قبول بريخت للعالم وما فيه. الواضح أن هذا رأى يصعب قبوله

لأن باك - (واسم الشخصية هو المرادف الألماني للكلمة العبرانية « بعل » التى تعنى « السيد ») - يسود الحياة برفضها وبالذات برفض أشكال الفن المعترف بها - إذ أن المسرحية تبدأ بموال كورالى اسمه « أنشودة السيد باك » - يعلن فيه المؤلف سخريته من كل شئ وعدم قبوله لأى شئ ! والواضح أن هذه المسرحية وما تلاها حتى عام ١٩٣٠ - وأخص بالذكر طبول فى الليل (١٩١٨) التى يسخر فيها بريخت من فكرة البطولة ويختار له بطلا يعرف أنه دنىء ويرضى بهذا القدر احتقارا له ولقيم الدنيا والمجتمع تمثل المرحلة الأولى التى استطاع بريخت عن طريقها تحديد طريقه .

أما الطريق الذى اتضح له منذ عام ١٩٣٠ فيبدأ بمسرحية القاعدة والاستثناء - وهنا نجد بريخت لأول مرة يتكلم بصوته المتميز الذى لا يمكن أن نخطئه أحد ، إنه يبنى المسرحية على فكرة بسيطة يقولها القاضى قرب النهاية وهى أن القاعدة التى ينبغى أن نقبلها شئنا أم أبينا هى القسوة والظلم بين البشر ، أما الرحمة والتعاطف فهو الاستثناء - كما قال الشاعر العربى :

والظلم من شيم النفوس فان نجد ذا عفة فلعله لا يظلم

وهو يتوسل فى سبيل إظهار هذه الفكرة بتركيبات مسرحية تقليدية مثل الحوار الممتع بين الشخصيتين الرئيسيتين والفكاهة إلخ . أى أنه يسخر المسرح لتقديم فكرة معينة ولا يمكن أن نتصور مهما اشتط بنا الخيال أن هذه ملحمة بأى شكل من الأشكال ! فاذا نظرنا إلى مسرحياته التالية رأينا أنها محاولات جادة لتحديد أفكاره بدلا من أن تكون عروضا ناضجة لهذه الأفكار، وبالذات المسرحيات التى يهاجم فيها هتلر - مثل فى غابات المدن ، وأصحاب الرؤوس المستديرة ، والخوف والبؤس فى الرايخ الثالث والمسرحيات التى يهاجم فيها قيم المجتمع التجارى والنفاق وابتذال حياة الجنس الرخيص مثل نور الظلام والكبائر السبع - وهكذا حتى وصل إلى اقتباسه الأشهر لمسرحية الكاتب الإنجليزى جون جاي المسماة أوبرا الشحاذين والتى أسماها أوبرا الثلاث بنسات - وهى المسرحية التى حققت له أكبر نجاح شهده فى أى وقت من أوقات حياته أولا بسبب الموسيقى والألحان التى وضعها له الموسيقى الكبير كورت فايل - وثانيا بسبب المواويل و « الطقاطيق » التى استوحاها من شاعر المواويل الإنجليزى رديارد كبلنج ، وثالثا بسبب الحكمة التقليدية التى أخذها من جون جاي .

وقد عاد بريخت في هذه المسرحية إلى تقاليد المسرح الشامل، وحقق ما يمكننا أن نسميه بحق الزواج السعيد بين أدب المسرح وفنون المسرح - وهو ما كان يرمى إليه على مدى سنوات من عمله المسرحي - واستطاع بها أن يخرج على عالم ما بعد الحرب بعرض مسرحي يجمع إلى جانب الشعر الشعبي موسيقى أخاذة وإخراجاً خلاقاً يعتمد على التشكيلات التي ما تفتأ تتفاوت من مشهد إلى مشهد. كان إخراج جون تاينان - الذي أخرجها في الستينات حين رأيتها في لندن - يحافظ حقاً على إخراج بريخت ، ولم يضيف إلا الرقصات الراقصة البسيطة التي ألهمت إخراج أوليفر تويست وغيرها من الموسيقيات فيما بعد . والغريب أن إقبال الجمهور على شراء أسطوانة هذه المسرحية قد استمر سنوات حتى بعد انتهاء العرض وكان الجميع ينظرون على غلاف الأسطوانة ليروا إن كان التوزيع الموسيقي للنسخة الإنجليزية هو التوزيع الأصلي للنسخة الألمانية !

فإذا نظرنا إلى المسرحيات التالية وجدنا أنها تعتمد على الشخصية اعتماداً كبيراً إن لم نقل اعتماداً أساسياً . ولا يكاد يبين فيها المذهب الملحمي أو محاولة بريخت تخطي الفرد إلى الأوضاع الاجتماعية . خذ مسرحية الرحلة الجوية لندبرج التي تظهر فيها جوقة لتقوم بدور لندبرج كأنما للنفي وجود هذا الفرد الذي يلعب بطولة المسرحية ! ولكن سواء كان لندبرج عدداً من الناس أو شخصاً واحداً على المسرح فهو البطل الذي يعالج بريخت قصته وكيف استطاع في طائرته أن يعبر وحده المحيط الأطلسي وما تعرض له من مخاطر ومن أهوال - ولكن بريخت - إيماناً منه بمذهب لا يستطيع أن يكسوه لهما وعظماً - يملأ المسرحية بإشارات إلى أن هذا الإنسان يمثل الإرادة البشرية وطاقته الذهن البشري على مجالدة قوى الطبيعة البدائية أي التي تعتمد على البطش والعنف فجسب (مثلما كان إبليس يقول عن الله سبحانه في الفردوس المفقود) وهكذا فبعد انتصار لندبرج وعبوره المحيط يقول بريخت إن هذا يؤذن بزوال فكرة الله من السماء وببداية عصر جديد تنصرف فيه قوى العقلانية والبنور !

إن بريخت لا يستطيع - حتى وهو يحارب فكرة الفرد ويتردد قبل استعمال لفظ أنا أو (أنت) أو (هو) (مفضلاً لفظ الجماعة) - إلا أن ينحصر مسرحيتين من مسرحيات تلك الفترة للفرد - الذي يقول نعم والفرد الذي يقول لا وعنوان المسرحيتين هو هذا

تماماً ! ففي الأولى يقبل الغلام أن يقتل وفي الثانية يرفض فيجبر الفريق الذى ذهب يبحث عن دواء يقهر به الوباء على العودة من حيث أتوا لإنقاذ حياته — وهو بهذا يعلن قبول المدرس الذى يرأس الفريق للعادات المتوارثة وانصياعه للتقاليد . ويربر بريخت هذا التحول بأن يجعله يقول إن على المرء أن يفكر من جديد فى كل موقف جديد يجابهه ! أى أن بريخت بعد أن يبنى المسرحية على صراع الإرادتين — إرادة الرفض وإرادة القبول — يستخلص أمام النظارة درساً ينهى به المسرحية بناءً على مناقشة طويلة مملّة بين الغلام والمدرس ليثبت أنه لا يريد إشراك النظارة فى الانفعالات الوجدانية للأشخاص وأنه يبنى مسرحيته بناءً عقلانياً يتطور حسب مقتضيات الحجة والإقناع المنطقي !

ولكن أين هذا من الملحمة والملحمية ؟ الحق أنه يصعب علينا فى هذه الدراسة الموجزة أن نلم بسائر أعمال بريخت التى جسد فيها منهجه فى الكتابة والإخراج جميعاً .. إذ أنه حتى فى أشهر مسرحياته — وخاصة تلك التى مثلت فى مصر — مثل جاليليو — أو التى لم تمثل — مثل الأم شجاعة وأبنائها — نجده يرتكز على نفس مفهوم الشخصية القديم فيقدم لنا بشراً من لحم ودم ولم يستطع بكل ما أوتى من حيل مسرحية استطاعت حقاً أن تعيد الحياة إلى دراما ما بين الحربين — أن يغير من الصورة الكلاسيكية للإنسان !

إن جاليليو شخصية مسرحية تقرب من البطل التراجيذى ، ومحاولات بريخت للهبوط به إلى مستوى الفكر المجرد أو العلم الجاف لا تستطيع أن تنسينا ذلك الموقف الدرامى (التقليدى) الذى نرى فيه جاليليو وهو يواجه أساطين الكنيسة الذين يصورهم بريخت تصويراً محكماً كأنما هم أبالسة وآلهة للشر حقاً وصدقاً !

إن رائعة بريخت لا تدين للمسرح الملحمى بأى شئ — فهى إحدى الكلاسيكيات التى يفخر بها المسرح القديم والمسرح الحديث معا .. وما نقوله عن جاليليو يمكن أن نقوله عن الأم شجاعة وأبنائها التى لم يستطع بريخت — رغم إعادة كتابتها عدة مرات — أن يحول دون تعاطف الجمهور مع هذه الشخصية المحورية .

كان بريخت يطمح فى أن ينفر منها الجمهور وأن يدينها وأن يدمغها بالوصولية والانتهازية ، ولكن الجمهور فى عام ١٩٣٩ كان شأنه شأن الجمهور فى كل زمان

وَممكن : لم يستطع إلا أن يشارك تلك المرأة - التي راح أبناؤها ضحية الحرب -
أحزانها وأتراحها . وحتى إذا نفر منها فهو يتفعل بها وعليها إن لم يكن لها ! وهكذا لم
يسقط الحائط الرابع الذى أراد بريخت أن يزيله إلى الأبد !

• مسرح بريخت والملحمة :

واسكن مسرح بريخت لم يمت رغم أن مسرحياته لم تعد تدرج فى ربرتورات معظم
المسارح العالمية، وذلك لأنه أقام الرابط الذى كان يسعى إليه بين أدب المسرح وفنون
المسرح - أى بين الدراما والمسرح ! وهذا هو لإنجازه الرائع حقاً . وإذا كنا نرى
معظم الممثلين يدخلون حاملين قطع الديكور أو ينزلون إلى الصالة فهذا يرجع إلى حد
كبير إلى جهود بريخت ، وإذا كنا نرى بعض المخرجين يعيدون لإخراج الكلاسيكيات
مع تدكير المتفرج فى كل لحظة أنه « يتفرج » على مسرحية وليس على قطعة من الحياة
(مثلاً حدث لمسرحية جولد سميث « تمسكنت لما تمسكنت » عام ١٩٧٢ فى لندن)
فالأفضل يعود إلى بريخت . وإذا كنا نلمح فى بعض الكتابات اتجاهات تعبيرية واضحة
تتجلى فى تنميط الشخصية أو الهروب من الشخصية بمفهومها الكبير ، فهنا هو ثمرة
جهد بريخت . كل ما نريد أن نقوله هو أن بريخت أخطأ حين قال إن مسرحه ملحمى
وحين وضع ذلك الجدول الشهير الذى يحفظه طلابنا عن ظهر قلب والذى يفرق فيه
بين المسرح الدرامى كما يسميه وبين المسرح الملحمى - ولينا بعد زمن طال أم قصر
أن نعيد النظر فيما بين أيدينا من أدب المسرح وفنون المسرح ، فنعيد التزاوج بينها مثلاً
يقول بريخت ، فلا يعقل أن يظل الكتاب يبدعون نصوصهم وينشرونها للقراء بينما
تظل هناك فرق للعروض المسرحية التى لانصيب لها من الدراما إلا الاسم - لينا - فى
كلمة - لانخاف الدراما فى المسرح، ولانخشى فنون المسرح عند إخراج أدب المسرح .



الخرتيت والاستعارة الدرامية

[لعلنا نذكر جميعا احتفال أرسطو بالاستعارة ، واعتباره إياها وسيلة فنية فعالة ،
[لازمة للشعر بعامة ، ولازمة للدراما الشعرية بخاصة ، واحتفال النقاد قديما وحديثا بهذه.
[الرسيلة الفنية التي لاغنى عنها في الشعر ، والتي لاينكر تأثيرها في سائر الفنون الأدبية.
أيضاً . وتعنى الاستعارة في أبسط صورها أن يستعير الفنان صورة شئ ما أو خصيصة
من خصائصه ثم يضيفها على شئ آخر ، لإحساسه بأن هذين الشيئين يشتركان في تلك
[الصورة أو الخصيصة ، أو لأن رؤيته الجديدة ما عادت تفصل بين جوهر المشبه والمشيبه
به ، فوحدت بينهما في بصر الفنان وأصبحا شيئاً واحداً .

ولم تقتصر الاستعارة على اللغة مطلقاً ، وإن كانت اللغة هى وسيلة نقل الاستعارات.
فقد جسد خيال القدماء آلهتهم في صور عديدة استعاروها من حياة الإنس والحيوان.
والنبات والنجوم والكواكب، بل وظواهر الطبيعة الجامدة فوجدنا عند المصريين
القدماء هذا التجسيد في زهور وحيوانات أليفة ووحشية ، ووجدنا الاستعارة عند
اليونان والرومان في أساطيرهم البالغة التحرر في تجسيدها للرؤى الرمزية التي فسرت لهم
قوى الطبيعة وآلهتهم ، وأبطالهم القوميين ، وخلقت في الأدب الكلاسي صوراً
استعارية سادت ، التراث الأدبي حتى يومنا هذا .

« الميثامورفوسيس :

ومن إحدى صور الاستعارة التي حفل بها التاريخ الأدبي في العالم ، صورة:
الميثامورفوسيس ، أو صورة تحول الكائن الحي من نوع محدد إلى نوع آخر .
وقد استعار القدماء هذه الصورة مما يحدث في الواقع في الطبيعة مثل تحول دودة القز
مثلاً إلى فراشة أو مثل تحول بعض الحشرات في نموها إلى عدة أطوار من دودة إلى
حورية إلى فراشة إلى بيضة إلى دودة أخرى وهكذا .. وقد لجأ اليونان إلى هذا جميعاً
لتصوير رؤاهم الأصلية للحياة وعالم الكائنات الحية ، فسمعنا عن « بروكني » التي

تحولت إلى طائر ، و « كادموس » الذى تحول إلى أفعى .. إلخ (وقد نص هرراس على ألا يتم هذا التحول على المسرح أمام النظارة) ورأينا الشاعر الرومانى العظيم «أوفيد» يضع كتابا ضخمًا من اثني عشر ألف بيت من الشعر ، يجمع فيه كل صور التحول التى يذكرها عن اليونان والرومان ، ويصوغها وفق خياله الخصب ، ويسمى الكتاب « الميثامورفوسيس » .

ولم يكن الخيال اليونانى والرومانى الذى مارس تصوير هذا التحول عاطلا عن الدلالات الرمزية والنفسية له . فلقد كان بهذا يلجأ إلى الاستعارة الشعرية وينتفع بها فى صور صلبة مجسدة . كأن يلجأ إلى تلك الخصائص التى يتسم بها كائن من الكائنات إلى درجة تحوله فى نظره إلى كائن آخر ، فيجسم هذه الخصائص فى الكائن الأول ويبالغ فيها حتى يتحول إلى كائن آخر . أما قضية التصديق والتكذيب فلم يعد لها وجود بعد أن شاعت ظاهرة الميثامورفوسيس فى التراث الأدبى وأصبح الخيال يتقبلها دون لجأ كثير ، بل دون مساءلة عن مدى احتمال وقوعها إطلاقاً .

• كافكا والميثامورفوسيس :

ومن إحدى صور التحول هذه التى لا غنى عن التعرض لها ونحن نناقش مسرحية الخريثت للكاتب المعاصر يوجين يونسكو ، تلك القصة التى كتبها فرانز كافكا بالألمانية فى مطلع هذا القرن (وسمح بنشرها فى حياته بينما أوصى عند وفاته بإعدام كل قصصه التى لم تنشر والتى صنعت له مجده الأدبى) وسماها « التحول » أو الميثامورفوسيس ، وصور فيها شابا يتحول - أو يكتشف عند استيقاظه من النوم أنه قد تحول إلى حشرة كبيرة ! . وهو يبدأ القصة بهذه المفاجأة ، ثم يصور لنا من عينيه ، كل ما يدور فى محيط أسرته وعمله الخارجى إزاء هذا التحول . وينحو « كافكا » منحى « الطبيعية » المتطرفة فى تصوير هذه الحادثة غير المعقولة ، أى أنه يبالغ فى التصوير الواقعى لكل شئ فى حياة « جريجور » الذى يعجز بعد تحوله فى غرفته ، وفى حياة كل أفراد أسرته ودنيا عمله الخارجى ، إلى الحد الذى يصبح معه كل شئ معقولا فى النهاية ، وتزن الكفة التى فقدت اتزانها أول الأمر ، فبعد أن كنا نرى منزلا يعيش فيه هو وأمه وأخته ووالدهم أقرب إلى الحشرات منهم إلى آدميين ، نجدنا أمام أسرة اكتسبت آدميتها من معاناة تجربة تحول ابنها الوحيد إلى حشرة ووفاته - طبعاً - فى النهاية . إنها صورة الخلاص على

كل حال. فالابن كان حشرة في كل شيء إلا في مظهره، يعمل بائعاً جوالاً يطوف الأرض والمحلات التجارية يعرض العينات سعياً وراء رزقه، ولا يجد في مكتب الشركة التي يعمل بها إلا كل امتهان وأنكار لجهده، ولا تجد فيه أسرته إلا أملاً خادعاً يوحى بمستقبل بينما هو يظلم لهم بوهم هذا الأمل مستقبلهم، ولقد حدث منذ أن تحول أن بدأ «جريجور» يرى الحقيقة لأول مرة، ويدرك طبيعة الحياة الحشرية التي يعيشها مجتمعهم وقد كانت هذه الحقيقة صدمة للجميع أشد من صدمة التحول ذاته، مما دفع الناس في هذا المجتمع إلى محاولة مواجهة الحقيقة، ومن ثم مواجهة الحياة. وهكذا نرى في نهاية القصة أعضاء الأسرة الثلاثة وقد عادوا إلى العمل بعد توقفهم وعادوا إلى الحياة الطليقة الصحيحة، وبدأوا يخرجون من أجحارهم العفنة في المنزل ويستنشقون هواء الصحة والحرية.. يوم وفاة الحشرة «جريجور» !

* الخريت والتحول :

وهذه الاستعارة الحية في قصة «كافكا»، تجد الوجه الآخر لها، الوجه المكمل لها في «الخريت». فلقد تحول الفرد عند كافكا، ونجا به المجتمع، ولقد نظر الإنسان الذي فقد إنسانيته في عمله وأسرته فرأى حقيقته الحشرية، ولقد رفض المجتمع أن يتقبل ذلك حتى النهاية، ورأى عن طريق الخلدس الذي جسده التجوون، فأفاق واكتسب إنسانيته. أما هنا في الخريت، فنرى العكس على طول الخط.

إن يونسكو يقدم لنا في الفصل الأول قطاعاً معيناً من حياة قرية أو بلدة إقليمية فرنسية صغيرة، في صبيحة أحد الآحاد، حيث يلتقي على مقهى متواضع، وحول هذا المقهى مجموعة من الناس تضم الخطوط الثلاثة الأولى التي تشكل أول تيارات المسرحية. يضم أول خط تحليلاً لطرفي نقيض إنسان مجتمع هذا العصر كما يراه يونسكو، مصوراً على مستويين : المستوى الواقعي، وهو يضم الطرفين «جان» و«بيرنجيه» — والمستوى التجريدي وهو يضم نظيريهما : المنطق والعجز.

إن أول طرف هو الفرد الذي بالغ في رسم خطوط حياته، وبالغ في التحكم في كل ما يفعل فوضع منهجاً محدداً لكل شيء — فأصبحت الدنيا بالنسبة له طريقاً واضح المعالم جامد القسما، ولم يعد ثمة مجال لاختلال في البرنامج اليومي الذي يضعه لنفسه

فهو في « كلاسيكيته » معتدل في كل شيء - في نظر نفسه - بينما هو في الحقيقة متطرف إلى أقصى الحدود، في ملبسه ومشربه وعمله، بل في ادعائه السيطرة الكاملة على مجرى شعوره ، بحيث إنه لم يعد يعترف بالاشعور ، ويزعم أنه يعتمد اعتماداً مطلقاً على العقل الظاهر ، وينكر في صلبه أن الإنسان كائن مركب بالغ التعقيد لا يمكن حبسه في أنماط السلوك الصارمة .. ومن ثم فقد أنكر أيضاً حاجة الفرد إلى التنميس عن النوازع الحيوية التي يكتبها الخضوع المطلق لسيطرة مواضع السلوك الاجتماعي على دقائق حياته جميعاً .. وهو بهذا قد حول الطاقة البشرية - التي تضم حيوانية وحرية لا مرأى فيها - إلى مراحل حييسة تغل في باطنه ، ولا يبين لها أثر إلا في لحظات انفجاره القليلة ، وضيق صدره الذي ينبيء عنها فحسب ولا يطلق لها العنان .. ومن ثم فقد أصبح مثل كرة امتلأت بشحنات زاد ضغطها على الجدار عن طوق احتماله ، وأصبح ينذر بالانفجار بين لحظة وأخرى .. لقد وصل « جان » إلى « اللحظة البشرية الحرجة » من طول الكبت والتحكم والتعقل .

ويلتقي مع « جان » على المستوى التجريدي « المنطقي » .. فالمنطقي هو نفسه « جان » ، ولكنه مجرد .. أي يعيش بلغة الحساب والمنطق الزائف ، وكل ما يقوله المنطقي ينصب على حديث « جان » مع « بيرنجيه » .. فهما يتكلمان نفس اللغة ، والفرق الوحيد أن « جان » منتزع من الدنيا الواقعية ، والمنطقي من عالم الأرقام والافتراضات المعلقة ، ولذلك فإن المنطقي في كل أقواله يلقى بالضوء على حديث « جان » ويفسر ما يقوله بطريقة ساهرة ، والموقف الذي يتخذه من العجوز يماثل الموقف الذي يتخذه « جان » من « بيرنجيه » تماماً .

• وظيفة الحوار المتداخل :

ومن هنا تنبع أهمية الحوار المتداخل . إن الحوار بين كل من الطرفين يدور في حلقات تشبه العجلات الدائرة التي تلتقي عند موضع ما ثم تتفرق لتعود فتلتقي .. وفي لحظات الالتقاء نرى « جان » يردد نفس كلمات العجوز .. ثم يتعدان ثانية ثم يعودان إلى الالتقاء ...

والعجوز الذى ينخدع بحديث المنطقى ويتصور أنه قد تقدم فى المنطق وعلم الحساب .. إلخ ويعتمد أن الوقت قد فاتته لأنه كان موظفا لم يستطع الانتفاع بهذا العلم الفريد ، يقابل « بيرنجيه » ، الشخصية المحورية فى هذه المسرحية . إن بيرنجيه إنسان قد تطرف فى البعد عن طريق التعقيل والمنطقة الصارمة لكل شيء فى الحياة ، وأصبح الكثرة ما أهمل فى اتباع طرق السلوك المألوفة ، ولكثرة ما نفس عن مشاعره الحيوية بل والحيوانية مشربا ومأكلا وتعلقا بالجنس الآخر (شأن العجوز) ، ولكثرة ما ابتعد عن أعمال ذهنه بالصورة المعتادة اجتماعيا فى كل ما يعن له وما يمر به من أحداث ، أصبح يتمتع بقدر كبير من الحيوانية ابتعده عن خطر الانفجار — أى عن اللحظة الحرجة التى يؤدى إليها الكبت والتمنطق ، ومن ثم أصبحت لديه « حصانة » ضد التحول (كما نسمع تساؤله فى الفصل الثالث) أى أنه لطول تردده وعدم اتخاذ أى قرار ، وعدم قدرته على التفكير المتزن أو اتباع قواعد الناس فى النظر إلى الأشياء ، لم يعد ينتمى إلى هذا المجتمع ، ولم يعد يحس بالروابط التى تشده إليهم برغم تلك الانبثاقات الشعورية المفاجئة ، التى تجسد دوافعه الحيوية والتى تؤكد تنفيسه عن بعض ما يحس به .

وإلى جانب هذا الخط الأول الذى ترى فيه شخصيتين متطرفتين يعالجها المؤلف على المستويين السالفين (جان — المنطقى — بيرنجيه — العجوز) ... نرى خطا آخر يتخذ نفس السمة .. فنرى ربة المنزل التى تبالغ فى الاهتمام بالتفاهات — من طعام وشراب وقطة ، إلى زوجة البقال التى تهتم بالعملاء والمال والحالة التجارية لحانوت زوجها .. واللمسة التى تربط هاتين إلى « جان » والمنطقى هى القطة .. قطة المنطقى .. إنها رمز المنطق الذى جعل حياة الإنسان أقرب فى ضآلتها وحلدها وجبها إلى حياة القطة — « دى كانت واحدة مننا » .. « كانت بتكلمنا وكنا بنفهم كلامها » والمنطقى يدور بحثه وأمثلة قياسه « النوذجى » على القطط .. « نرجع للقطط بتاعتنا » وهل أدل على ذلك من أنه يكشف فى ضوء منطقته أن « سقراط كان قطة »

ويقابل هاتين امرأتان عاملتان ، هما غاملة المقهى ، وعاملة المكتب : ديزى .. إنها لا تكثران من الاهتمام بالتفاهات الصغيرة ، ولا يشدهما إلا انفجارات الشعور ، وتعيشان الحياة العادية المألوفة التى لا تثقيد كثيرا بالفكر والمنطق الزائف .

* منطق الطبيعة .

وفى هذا الجو ، يدوى نداء الطبيعة .. إذ يمر خرتيت بقوته الضارية وغنوانه فى طريق البلدة . إنه حدث غير مألوف .. ولكن الحيوان نفسه عادى ، إنه ابن الطبيعة .. وهنا أنجد الزلزلة التى تهز كيان الناس ، وتزلزل أولا وأكثر من الجميع ، كيان « جان » . . بينما لا يسمع « بيرنجيه » فى نداء الطبيعة هذا شيئا غريبا ، لأنه لم يفكر فى هذا ، ولم يحاول أن يتخذ موقفا إزاءه ، كأنما هو ليس غريبا عليه . لقد دوى النداء فى البلدة . . ولكن ترى ماذا فعل الخرتيت ؟ لقد قتل القطة . . لقد قتل منطق الطبيعة الحية القوية منطق الإنسان المنظم المنسق ..

ولكن هل قتل منطق الإنسان حقاً ؟ لا ، ولكن ذلك المنطق الزائف قد تحجر ولم يعد منطقاً .. لقد جعلت الحضارة من حياة الإنسان خطوطا مرسومة وأرقاما لا حياة فيها .. وهل هناك أقرب إلى الطبيعة من الحيوان ؟ ولقد فعل الحيوان فعله .. فاهتمت السيدات بدفن القطة ، وأعددن لها موكبا جنازيا مهيبا يتفق ووفاء المنطق الزائف ، وأعلن الفصل الأول بذلك بداية حياة جديدة لمنطق الطبيعة الذى يسود فى الفصلين الثانى والثالث .

* رأى العام والطرفان .

والخط الثالث الذى يتقاطع مع خطى الفصل الأول هو خط رأى الناس .. بسطاءهم ومثقفهم . فهم بين طرفين : طرف يقبل الواقع ثم يختلف على التفاصيل ، وطرف يفكر فى الواقع ولا يجرى له اعتبارا بينما يوجه اهتمامه كله إلى التفاصيل . يستطيع المنطق أن يضلل رأى العام بأن يلعب بالتفاصيل إلى أقصى حد ، وأن يدفع الناس إلى الانقسام حول جنسية الخرتيت ، وحول عدد القرون فى رأسه ..

ومن هنا تبدأ « الثنائية » المضللة فى الاتساع فى الفصل الثانى .. (فلقد شهدنا أولا بذور التقسيم الثنائى فى تصوير الطرفين البشرين المتناقضين) . وتدخل بنا هذه الثنائية إلى حياة العمل فى مكتب « النشر » .. أما لماذا كان هذا المكتب دار نشر فهو ما يفسره خط « رأى العام » فى الفصل الأول .. أى أن نفس الثنائية قائمة .. ولكنها اتخذت هنا

صورة أوراق وتقارير .. فهذا هو المكتب يعد تقريراً لجمعية منع المسكرات « لنشره » على « الناس » ، وتقريراً عن تجارة « النبيذ » لنفس الغرض .. والمطبعة في الانتظار .. !
أى أن أذان الناس التى أصبحت عقولاً لم تعد تفرق بين منع النبيذ وتقديم النبيذ .. !
(شأن القرار الذى اتخذته بيرنجيه بالامتناع عن شرب الخمر بينما هو يمسك الكأس في يديه ..)

وهنا في المكتب تكتمل لنا صورة السلم الذى حدد يونسكو درجاته منذ الفصل الأول .. سلم التصديق والتكذيب .. أى رؤية الموجود وغير الموجود .. وذلك في شخصية « بوتار » على التحديد ..

إن بوتار نموذج حى صادق للعمل المكتبي الحكومى .. إنه هو نفسه جاع فلسفة المكتب القائمة على الشك والخوف وعدم الاعتراف بالظاهرة ومحاولة تفسيرها تفسيراً يستند إلى وجود عوامل شرکامة ، أو خيانة دفينية ، أو تأمر بين بعض الناس للعمل على تحطيمه هو شخصياً ، وحتى حين لا يجد مبرراً لهذا ، يلصق التفسير بأحد زملائه ، أو يلجأ إلى الخطوات القانونية مثل اللجوء إلى النقابة ، وهكذا .. إنه لا يؤمن إطلاقاً بوجود ظاهرة دون سر يكتنفها .. ولذلك فهو يريد أن يكشف هذا السر وأن يغوص إلى أعماقه ، وهذا بطبيعة الحال دون أن يتخذ أى خطوة إيجابية فهو موظف .. وهو ينفذ ما يأمره به رئيسه .. « إئت المدير والى تأمر به ماشى » .. وهو بعد أربع وعشرين ساعة من تحول رئيسه في الفصل الثالث إلى خريتيت ، لا يطيق أن يظل في العالم دون نظام مكتبي (إذ ينهار النظام بانهار الرمز) فيتحول هو أيضاً متبعاً نفس المثل ، وتكون آخر كلماته وهو بشر « إحتا لازم نمشى مع الزمن » ...

إن حلقة موظفي المكتب من « باييون » ، رئيس المكتب الذى لا يرى في تحول « بيف » إلى خريتيت أكثر من أنه قد فقد موظفاً ، ولا بد من إيجاد موظف آخر ليحل محله ، والذى لا يفكر في هذه الحالة إلا في العواقب التى تترتب على هذا التحول : أى صرف مبلغ التأمين إذا كان « بيف » قد أمن على حياته ، أو في حق زوجته في الطلاق منه .. وفي حقه هو في فصله من عمله ، أو في إحلال سلم حجيرى محل السلم الخشبي الذى كسره الخريتيت ، وفي مغازلة السكرتيرة وإصدار الأوامر إلى المرعوسين وهم

جرا .. - من باييون هذا - إلى دودار . (رجل القانون الذى يدرس الظاهرة ويلاحظ الوقائع إلى آخره) إلى بوتار الذى سبق الحديث عنه - إلى ديزى السكرتيرة ووبرنجيه الموظفين فى المكتب .. هذه الحلقة .. تتعرض لأول تجربة مذهلة فى واقعيتها وصدمتها ففهم يواجهون جميعاً حادثة تحول أحد زملائهم الموظفين إلى خريت ..

لم يعد نداء الطبيعة سراً إذن .. لقد فعل فعله وحطم (أو أنقذ) أحدهم .. لقد أصبح الجميع يواجهون الموقف مواجهة صريحة .. ولم يعد هناك مجال لتصديق الظاهرة أو تكذيبها . ومن ثم فقد بدأت الشرارة فى الانطلاق .. وكل ما بقي أمامنا هو إنتقال النار من عود حطب إلى لوح خشب .. إلى بناء اجتماعى روتينى شامخ . وهل وقوع السلم الخشبي ، واستدعاء فرقة المطافئ إلا دليل على تلك الصورة المقبلة ؟

* انفجار جان .

لم يخرج « جان » عصر ذلك اليوم ، وظل نائماً فى السرير ، بينما انفجرت فى داخله مراحل الحيوية أو الحيوانية التى طال كبته لها وتحكمه فيها .. وبدأت تعمل فى عقله الباطن عملها ، (رغم إنكاره لها) .. وبدأ عقله الظاهر يهتز أمام المنطق الصارم الذى قصر فكره على الإقناع بما يمليه .. أى أنه بدأ لأول مرة يرى للحقيقة أكثر من وجه .. وبدأ يهتز كيانه كله أمام جميع القيم التى كان يتصور أنها قيم إنسانية عليا .. لقد بدأ يتساءل لأول مرة عن مدى صدق ما تمسك به .. أى أنه بدأ لأول مرة يفقد اتزان .. ذلك الاتزان الذى اتكأ عليه يونسكو فى أكثر من عبارة يفسر فيها التحول ..

ولقد أحس بتلك الرغبة الجارحة فى داخله والشعور الدافق الذى يهيب به أن يكسر أصفاد الروتين الاجتماعى .. إلى أقصى طرف وتطرف .. (إذ أن فقد الاتزان يجعل من تطرفه انقلاباً إلى تطرف آخر) ... وربما كان يحس كما يقول دودار ، بملل من هذا كله ، من حياته الجامدة المرسومة ، وربما أحس بشوق إلى حياة الفطرة الطبيعية .. إلى الحقوق والحلاء .. إلى النسيم القوى الذى يقطع الأشجار ويهب على الجبال فيهبيل كتيان الرمال .. لم يعد يشنق إلى النسيم العليل ! كلا .. بل القوى العنيف .. ربما كان يتوق إلى الريف الأصيل « الغيطان المفتوحة للسماء » .. وربما آن للطبيعة التى حبيست فى ققم روتينه وسلوكه الاجتماعى ، أن تنطلق كالمارد « وتأكل كل حاجة فى سكتها » ! ...

لم يعد الخريت في نظر « جان » كائنًا خرافيًا بشعًا : وإنما ابنا حقيقيا للطبيعة ..
« وإياه طبيعي أكثر من الخرايت » .. أى أنه أصبح صورة للطبيعة التي افتقدتها في
العادة التي كادت تصبح طبيعة ثانية له . وهو لهذا ، لا يتردد مطلقاً ، إنما ينطلق
دوننا حدود .

* بيرنجيه ومأساة عدم الانتماء :

هذه إذن صورة أخرى من صور الميتامورفوسيس .. إن تايغ الميتامورفوسيس
لم يعرف تحولا يعرف اجتماعيا على نطاق واسع مطلقاً .. وهو كذلك لم يشهد (على ما ذكر
أوفيد) تحولا إلى كائن تنسلخ عنه صفاته الوحشية البشعة ، ولا يستبقى إلا خصائص
الحياة والقوة والحرية .. فإن المورفوسيس كان يرتبط إلى حد كبير بـ « المسخ » ..
(ولعلنا نذكر ما جاء في بعض الكتب الدينية من تحول الكفرة إلى « قردة وخنزير ») ..
أى أن الميتامورفوسيس كان نتيجة لغضب آلهة .. سواء أكانت آلهة وثنية أم آلهة كتب
التوحيد السماوية . ولم تعرف الأساطير تحولا يستبقى مسحات جمال في صور « المسخ »
الجديدة .. (بل وفي أساطيرنا المصرية الشعبية أيضاً) .. فهاتان إذن لمستان حافظتان
بالمعاني الجديدة ..

أما الأولى وهي التحول الاجتماعي الواسع النطاق .. فلقد جرت وراءها تيمة من
أبلغ التيمات الدرامية : ألا وهي تيمة الانتماء ..

إن بيرنجيه — كما سبق — لم يعرف الانتماء إلى مجتمعه ونظمه وأشكال سلوكه
المألوفة مطلقاً .. وهو ينبذ حياة الفكر الجامد ، ويكاد يرى أنه هو نفسه غير موجود
(يقول له جان : فكر وأنت موجود ..) .. وهو لا يكتسب للواقع ويرى أن الحياة
حلم (يساعده على ذلك إدمانه للشرب) .. وهو لا يضع نفسه في الصورة الاجتماعية
« المحترمة » — لأنه لم يحاول التكيف ، فهو طفل صغير .. يلقنه جان مبادئ الانتماء ،
وتعده ديزى بتعليمه « حابقي شاطر وأذاكر » .. ومكافأة له ستصحبه ديزى من يده
« ونخرج نمشي على شط السين » .. « ونروح جنانين لو كسمبرج » .. وهو يطيع
نزواته الطفولية ، فيصنع حبيبته ثم يعتذر لها في الحال .. أى أنه — باختصار — لا يعرف
الضبط الاجتماعي ، أو التكيف مع الناس .

ولا يقتصر عدم انتمائه على كسره لقواعد السلوك وأنماط التفكير المألوفة .. إنه
يعنى أيضاً عدم ارتباطه شعورياً بالناس من حوله .. (رغم الشوق الدفين في داخله إلى
المثل الاجتماعي الكامل .. المحسد في جان) .. إنه برغم حبه للدودار ، يعترف بسروره
لتحوله ، لأن وجوده كان عقبة في سبيل وصوله إلى حبيته ديزى .. ويعلق على ذلك
قائلاً أن السعادة — آلة أنانية .. وفي هذه الكلمة (أنانية) — وفي العبارة التي ينتهي
إليها مونولوجه الطويل « الإنسان الذي يتمسك بفرديته دائماً ينتهي نهاية وحشة .. » ..
بل وفي كل خطوات مونولوجه الذي يبحث فيه عن ذاته ويتساءل عن حقيقة كيانه
وسط المجتمع ، تمكن بذور مأساته .. إنه لم يعرف الانتهاء مطلقاً .. ويعتقد أن ذاته هي
« مركز الكون » وأن كل ما يحدث حوله موجه إليه .. وإن جان ما تحول إلا لكي
يفضاه .. ويعترض على ذلك لأنه حدث أمامه فحسب « مش كان حقه بمسك نفسه
شوية قدامى .. مش عيب يعمل كده مع أقرب صديق له » .. إنه مسجون داخل ذاته
ولم يحاول مطلقاً أن ينظر إلى الأمر نظرة موضوعية مثل نظرة دودار ..

إن دودار يحاول أن يدرس الموضوع دراسة موضوعية خارجية ، ولا يجرؤ على
إصدار حكم دون بحث الأمر من جميع نواحيه .. بل يعترف بأننا لانستطيع تقرير
الشر أو الخير دون تجربة شخصية .. وهو ينتهي إلى تفضيل الأسرة العالمية الشاملة على
الأسرة المنزلية الصغيرة ، ولذلك فهو يتخلى عن ديزى وينطلق حسب قانون انتمائه إلى
زمنائه في العمل .. وفي اللهو .. وفي « الحلوة والمره » ..

إن المسرحية في الفصل الأخير تتحول إلى قضية انتماء محضة .. وهنا نجد لمسة
التحول تكتسب معنى جديداً .

لم تعد المشكلة أن الناس تحولوا إلى خرائيت أو أى حيوان آخر .. وإنما أصبحت
في حياة الناس .. في آرائهم أو مشاربهم أو أمزجتهم وأهوائهم . أو أى جانب آخر من
جوانب حياتهم .. إن تيار الرأي العام هنا يحرف كل شيء في سبيله ... الدنيا كلها
تتغير .. سواء إلى خير أو شر .. (ويبرنجيه يرى في الخرائيت جمالاً غريباً .. في
غنائمهم .. وفي صورهم ... وفي كل ما يتعلق بهم) ولكنه هو لا يريد أن يتغير ، إنه في
هذه اللحظة فحسب يصل إلى الكشف الكلاسيكي — الذي مجسد له مأساة الانتهاء ،
أو بالأحرى عدم انتمائه فينهار .. ويصل في انهياره إلى مصاف الأبطال التراجيديين ...

نظرة جديدة الى العبث

منذ أعلن فرناندو أرابال ثورته على مسرح العبث في عام ١٩٧٧ ونقاد العالم يتساءلون عما حدث لهذا المسرح . هل اختفى مسرح العبث حقا ؟ ألم يعد له اليوم وجود بين التيارات المسرحية المعاصرة ، وخاصة بعد أن أنحسر المسرح الملحمي وازدهر المسرح الشامل والمسرح الوثائقي . وبعد أن أصبحت بعض أشكال المسرح التجريبي أو الطليعي أشكالا مستقرة إلى الحد الذي نزع عنها صفة الطليعية ؟

* خطأ النقد :

لم يختلف هذا المسرح أو ينحسر تياره . كما تصور البعض ، ولكن الذي تعرض لزلزلة كبرى حقا هو التيار النقدي الذي أصر على تناول مسرحيات رواد هذا المسرح (بيكيت ويونسكو وآداموف وجينيه مثلا) في إطار « المعنى » أو « المضمون » إذ وصفه النقاد بأنه « عبثي » أي أنه يقول بصراحة أن الحياة عبث وأنها لا معنى لها ، أي أن هذه المسرحيات سلبية تهدم المعنى أو المعاني التي درج البشر على تناولها في المسرح . وأنها من ثم تمثل صرخة احتجاج ليس على المسرح فقط (مما يقرنها باللامسرح) بل على الحياة نفسها .

وقد شجع هذا التيار النقدي توقف كبار كتاب المسرح الراسخين ممن أبدعوا مسرحيات تقليدية البناء في الثلاثينات والأربعينات بل والخمسينيات ، كما شجعه احتفال المخرجين والممثلين بالحرية الجديدة التي تتيحها نصوص تخرج عن المألوف في كل شيء ، ومن ثم تمكنهم من تخطي الحاجز المنطقي (الواقعي أو الطبيعي) الذي ساد المسرح منذ نشأة الواقعية الأوروبية في القرن التاسع عشر ، إذ وجد رجال المسرح في هذه النصوص « العبثية » فرصة للانطلاق وللابداع لا تتيحها أي نص تقليدي .

وخير ممثل لهذا التيار النقدي هو مارتن أسلن الذي أصدر كتابه عن مسرح العبث في أوج ازدهار هذا المسرح وزعم في مقدمته أنه كتاب لن يطويه النسيان ، وركز على أن مسرح العبث يركز على موقف محدد جوهره هو :

« إن الأفكار اليقينية والافتراضات الأساسية الثابتة التي سادت في العصور السالفة قد طرحت ظهرياً ، إنها قد تعرضت للاختبار فثبت هزأها ، بل إنها قد نبذت بعد أن ثبت أنها أوهام رخيصة وطفولية . لقد ظل تدهور الإيمان الديني غير ظاهر حتى نهاية الحرب العالمية الثانية إذ حجبته أستار الأديان البدئية مثل الإيمان بقيم التقدم والقومية ومختلف خرافات النظم الشمولية ، ثم جاءت الحرب فحطمت كل ذلك . وما أن حل عام ١٩٤٢ حتى وجدنا ألبير كامى يتساءل بهدوء قائلاً إذا كانت الحياة قد فقدت معناها حقاً فماذا لا ينشد الإنسان الهرب عن طريق الانتحار ؟ »

وقد نحا هذا النحو كل من تعرض لمسرح العبث - بل إن كلمة « العبث » - أو « العبثية » - لتتقل هذا المعنى النقدي خيراً من كلمة اللا معقول - فمثلاً صور ألبير كامى (فى أسطورة سيزيف) ضياع الإنسان أى أن محاولاته لإسباغ معنى على حياته مستذهب عبثاً . قال يوجين يونسكو فى مقاله عن كافكا (١٩٥٧) :

« إن العبث هو ما ليس له هدف . فالإنسان يضيع عندما تنقطع جذوره الدينية واليتافيزيقية والروحية ، وتصبح كل أفعاله لا معنى لها ، لا جدوى لها ، وتذهب عبثاً » .

العبث هنا إذن لايعنى اللاهو واللعب ، أو العبث بالمقدسات والموروث ، ولكنه يعنى افتقار الحياة إلى المعنى أى أن الإنسان قد خلق عبثاً . وهذا فيما يبدو هو المعنى الذى رمى إليه من ترجم الكلمة الفرنسية أول الأمر . أما كلمة اللا معقول التى أثار الكثيرون استخدامها فيما بعد فليست دقيقة إذ أن الخروج عن المعقول أو المنطق لا يمثل السمة الرئيسية لهذا المسرح ، وهو إلى جانب ذلك سمة من سمات ألوان مسرحية بل وأدبية كثيرة ، ولذلك وجدنا أحد أعلام المسرح العربى المعاصر وهو الشاعر صلاح عبدالصبور يرفض الكلمتين ويحاول اشتقاق معنى جديد لكلمة اللا معقول تقترب من معنى اللا منطقى فهو يقول :

لقد ظلمت كلمة اللا معقول حين ألقاها بعض نقاد المسرح الحديث كثيراً . إنه ليس مسرحاً لا معقولاً بمعنى أنه مجاف للعقل ولكن بمعنى أنه مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق . ومن هنا فهو يخضع للعقل العام . وحتى كلمة العبث تبدو كلمة

مخفية للثقة . من يستطيع أن يغيب في هذا العصر الذى نعيش فيه حتى لو كان ذا نفس عابثة ؟ لنميزه إذن باختلافه عن سبيل منطق العقل إلى سبيل روح العقل . (تذييل لمسرحية مسافر ليل) .

• الاختلاف الشكلى :

ويبدو أن النقاد لم يوفقوا فى تحديد الشكل الذى يتميز به مسرح العبث لأن كتاب هذا المسرح يحاولون الهروب من الشكل الكلاسيكى وعماده الشخصية والفعل الإرادى الذى يشكل أساس الحدث والحبكة المحكمة ، ويعتمدون على وجود ما يرمز للشخصية ثم يهدمون ما درجنا عليه فى التراث المسرحى أولا : بإلغاء فكرة التطور للحدث والشخصية ، وثانيا : بالخروج بالحوار عن منطق التفكير بحيث لا تصبح اللغة أداة توصيل أو تواصل بل مجرد أداة تعبير ورمز وإيماء . وثالثا : بالاجوء إلى حيل مسرحية تشتت انتباه القارئ حتى لا يتوقع الانتقال الطبيعى من توتر إلى توتر حتى النهاية . ومع ذلك فإن النقاد قد أجمعوا على أن هذا المسرح فيه جلة جذير أن يحتفل بها وأنه يمثل ظاهرة جذيرة بالوقوف لديها . وهذا ما يحفزنا إلى النظر إليه من زاوية جديدة .

• الاستعارة الدرامية :

منذ أن كتب صمويل بيكيت مسرحية فى انتظار جودو وحتى نشر دورنمات مسرحية الشهاب يمتد خط تطور واضح مرورا بـ يونسكو ونوفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور — وهو خط تطور من الفن المسرحى الخالص إلى فن الشعر وبالذات فن الاستعارة . فاذا نظرنا إلى مسرح العبث ليس باعتباره امتدادا للتراث المسرحى العالمى ولكن باعتباره رافدا للمسرح الشعرى — أى المسرح الذى يعتمد فى جوهره على الاستعارة الدرامية ، وجدنا أنه يبدأ بداية عنيفة على أيدي بيكيت وينتهى نهاية هادئة على أيدي يونسكو وعبد الصبور : أما البداية العنيفة فهى تصوير اللقطة الاستعارية تصويراً درامياً ، أى نقلها من عالم اللغة إلى عالم الفعل : فعندما يقول الشاعر « وألقى الإنسان فى قامة الزمان » يحولها الكاتب المسرحى إلى صورة مجسدة مثلاً يفعل بيكيت فى مسرحية لغبة النهاية حين يجعل الأيوين يعيشان فى صنلوق قامة . وعندما يقول الشاعر « تلور فى دوار الملل » يحولها الكاتب المسرحى إلى صورة مجسدة لإنسان

يلبور ويلبور في كرسى قعيد لا يزوره أحد وإن زاره أحد لا يحادثه مثلاً يفعل بيكيت في مسرحية أخرى ، وهكذا ، فإن هذه الفكرة التى تبدو لامعقولة أو عبثية هى فى جوهرها صورة استعارية. بل إن بيكيت قد سبق كثيراً من الشعراء المعاصرين الذين تحدثوا عن الانتظار المريب الذى يذهب عبثاً ، حين حوله إلى حدث يقع بين شخصين تنشأ بينهما علاقة من نوع ما دون أن تتطور ودون أن يفضى انتظارهما إلى شىء . بل إننا رأينا كتاباً لا ينتمون حسب التصنيف التقليدى إلى مدرسة العبث يستثمرون هذا اللون من الاستعارة مثل مارجريت دورا فى مسرحية « أيام فوق الأشجار » - بينما تحولت نفس الفكرة - فكرة الزمن الذى يذهب فلا يجىء أو الزمن الذى يتحول إلى تراب يدفن الفرد، حياً - إلى استعارة مجسدة فى مسرحية « الأيام السعيدة » لصمويل بيبكيت - حيث نرى البطلة وقد دفنت حتى منتصف جسدتها فى التراب ، ونرى التراب وهو ينهال عليها ويرتفع حتى يصل إلى رأسها فى نهاية المسرحية .

هذه هى البدايات العنيفة ، أى البدايات التى حاول الكتاب عن طريقها زلزلة منطق الواقع الحرفى بإدخال لغة الاستعارة المجسدة إليه ، بحيث تصبح استعارة درامية من نوع جديد ، تصيب المتفرج بصدمة الوعى المفاجيء وتدفعه إلى رؤية الواقع من زاوية جديدة .

* تطور الاستعارة الدرامية :

ولكن هذه البدايات سريعا ما فقدت طرافتها فبدأ الكتاب يلجأون إلى تطويرها من الداخل فى إطار الشكل التقليدى حتى يتحقق قدر من التجاوب مع المتفرج . وقد بدأ هذا التطوير على يد يونسكو نفسه حين انتقل من مرحلة الصدمة - مرحلة « المغنية الصلعاء » - وهى المسرحية التى أحال فيها صعوبة التواصل فى عالم ما بعد الحرب إلى استعارة مغرقة فى غرابتها عن تمزق أوصال اللغة واستحالة إيجاد نسيج من الكلمات قادر على نقل المعانى التى ارتبكت وتبلبلت فى أذهان أبناء أوروبا - حين انتقل من هذه المرحلة إلى مرحلة الخروتيت - وهى المسرحية التى صوره فيها مسح البشر فى عالم الحضارة الحديثة تصويراً يعتمد على استعارة كبرى تقوم على المفارقة . كما حدث ذلك التطور أيضاً فى مسرحية صلاح عبد الصبور مسافر ليل التى تتوسل بمنهج مشابه فى التصور .

إننا نجد في هاتين المسرحيتين نموذجا حيا للاستعارة الدرامية التي تتوسل بفكرة التحول - أو الميتامورفوسيس - كما ألمح إلى ذلك الدكتور سمير سرحان في مقدمته للنص الإنجليزي لمسافر ليل - وليس الميتامورفوسيس من قبيل العبث على الإطلاق . ربما كان غير معقول شأنه في ذلك شأن كل استعارة شعرية ، ولكنه في الحقيقة قديم قدم الأدب نفسه ، إذ شغل به الأدباء منذ كتب أوفيد مسخ الكائنات (التي ترجمها الدكتور ثروت عكاشة إلى العربية) وحتى كتب فرانز كافكا القصة التي تحمل نفس الاسم بالألمانية في مطلع هذا القرن . وكافكا يصور شابا يكتشف عند استيقاظه في الصباح أنه قد تحول إلى حشرة كبيرة ، من خلال استعارة درامية وهي أنه بينما يتحول هو إلى حشرة نجد أن أفراد أسرته الذين كانوا يعيشون حياة أقرب إلى حياة الحشرات منها إلى حياة البشر قد تحولوا في النهاية إلى آدميين نتيجة لهذه التجربة وهي معاناة تحول الابن الوحيد إلى حشرة وموته في النهاية .

ولكن الميتامورفوسيس الذي يصوره كافكا يتضمن بذورا استعارية من لون آخر هي بذور الضحية والقداء أي الخلاص الذي يتأتى عن طريق الموت ، ولهذا فإن يونسكو ينتهج نهجا آخر . إنه يقلب الموقف في مسرحية الخريت حين يوسع من نطاق الاستعارة حتى تشمل مجتمعا بأسره ، يرمز فيه لإنسان العصر بشخصية (جان) ولإنسان الغاب بشخصية بيرنجيه ثم الصدام بين منطق العصر ومنطق الطبيعة حتى النهاية .

أما (جان) فهو يبالغ في التحكم في رسم حياته وفي ضبط نوازعه حتى الباطن منها ، بل هو ينكر أن لديه حاجة للتنفيس عن طاقاته الحيوية ، ويخضعها جميعاً لمواضع السلوك الاجتماعي . وهو في كل هذا الضبط والكبت يصل إلى « اللحظة البشرية الخرجة » التي تنذر بالانفجار ، ولا يحدث ذلك إلا عندما يمر خريت في شوارع البلدة ، خريت يرمز إلى النوازع الخبيثة في نفس جان وقد أخرجها يونسكو إلى حين الوجود الجسم ، فهو حيوان ذو قوة ضارية وبأس شديد ، وهو في الوقت نفسه ينتمي إلى الطبيعة الحية الصريحة التي لاتعرف الكبت ولا المواراة . إنه ابن الطبيعة وحسب ! وبينما يسمع جان بأذن عقله الباطن نداء الطبيعة نجد أن نقيضه بيرنجيه لا يفتن إليه ، وذلك لأن بيرنجيه لم يعترف بشئ المواصفات الحضارية التي نشأ في كنفها جان . ان

يرتجيه مازال يعيش في عصر الحرية السحيق ، ولذلك فهو الشخص الوحيد الذى ينجو
من بين أبناء البلدة ولا يتحول إلى خرتيت !

وفي مسافر ليل يتحول عامل التذاكر إلى عدة شخصيات تلتقى عند فكرة التسلط
وفكرة التاريخ ، فهو استعارة مجسدة للانسان الذى يستدعيه الفرد من ذاكرته ليدق
أعناق البسطاء ، هو يتحول لأن الراكب يتيح له هذه الفرصة فهو إلى حد كبير من
نسيج خيال الراكب ، بل إن الراكب نفسه يتحول أثناء الحدث إلى رمز استعارى للفرد
العادى الذى يسلم قياده لمن لا يعرفه ولا يد له فى اختياره . وهكذا كان لابد من وجود
راويّة ينسج خيوط هذه الاستعارة كأنه الشاعر نفسه الذى يجعل من الموقف
اللامعقول أو العبثى موقفاً جاداً بل بالغ الجد .

وهكذا فان مسرح العبث لم يكن يرمى إلى تصوير « عبثية » الحياة إلا فى مراحلها
الأولى ، أما ما نراه اليوم من نماذجها التى بلغت درجة كبيرة من النضج فتدل على اتجاه
الكتاب إلى تقديم الاستعارة الدرامية التى أثرت تراثنا المسرحى وفتحت آفاقاً جديدة
أمام المؤلفين والمخرجين والممثلين جميعاً .

التركيب والتحليل فى المسرح المصرى

إن ثمة مفهوما للمسرح - يعتبر المسرحية « قضية » تشبه قضايا الخاك - ويقول أن متعة المتفرج تنبع من متابعتها لسير القضية ، وتقصيه لتطورات الحكم فيها . ويفترض هذا المفهوم انتهاء وقوع الحدث قبل بداية العرض - واقتصار ما يجرى على خشبة المسرح على « التحقيق » فى ذاك الذى حدث - و « تحليله » تمشيا مع الوحدات الثلاث الكلاسيكية - وحدة الحدث « أى أن تنظر قضية واحدة فحسب ، ولا تتعدد الحبكة » ووحدة الزمن « أى أن يقتصر الزمن الذى تنظر فيه القضية على يوم واحد » - وإذا أردنا - وحدة المكان أى « وحدة قاعة المحكمة » وحسب .

إن هذا المفهوم لا يتضمن « التركيب » كما نفهمه فى الفنون الحديثة كالموسيقى وسائر الفنون التشكيلية - فالمسرح الإغريق لمحاظته على الوحدات - لم يكن يتعدى حبكة أساسية واحدة أو يستغرق زمنا طويلا فى الحدث - إذ أن كل ما حدث سابق على رفع الستار - وما علينا هنا إلا أن نغوص فى حياة ذلك الإنسان الذى يقف أمامنا على المسرح أو فى أعماق العلاقة البشرية التى تربطه بمجموعة من الناس - أو فى أصول موقف وهو يرجع به إلى بذوره الأولى حتى يتم الكشف أو التكشف الذى يلقى الضوء على كل ما أمامنا - فراه من زاوية جديدة - وتتضح الصورة محقة وعيا أنضج وإدراكا أعمق .

« التحليل الاسترجاعى :

ولكى ندرك تماما ما يعنى بالتحليل ، لابد لنا من تناول مثل صارخ على هذا التحليل الاسترجاعى وهو نمط الرواية البوليسية . فأفضل الروايات البوليسية كما تقول « أجاثا كريستى » وسواها من كبار ممارسى هذا الفن وأربابه ، هى الرواية التى « تقع الجريمة فيها قبل بداية الفصل الأول ، ويكون « طهوها » قد فضج تماما قبل تسلم الشرطى للرسالة التى تقف به عند طرف الخيط الأول الذى يشده إلى داخل القضية . »

وهى الرواية التى تعود بالنارىء — كما تناول — القهقرى فى حياة هؤلاء الناس « على طول الخيوط التى طرحت فى البداية .. بحيث يودى خيط إلى خيط آخر .. وبحيث يظل المجهول معلقاً يجذب القارىء ويربطه إليه .. وبحيث لا يفتر حماس القارىء وأمله فى معرفة الحقيقة »

ولقد كتبت أجاثا كريستى مسرحيات بوليسية نجحت جماهيريا وتجاريا إلى حد كبير ، وكانت وسائل نجاحها الجماهيرى مركزة فى هاتين الركيزتين : الخيوط التى تعود بالقارىء إلى الماضى ، والمجهول المعاق الذى يربط القارىء إليه ويلوح له بالأمل فى معرفة الحقيقة . أما العودة إلى الماضى فسوف تفاجئنا بأحداث وحقائق كنا نجهلها ، وأما المجهول فربط بسر أساسى من أسرار الخلق الفنى على اختلاف صوره ، وبكل ثمار العقل البشرى فى عهد أساطيره وأديانه وتفكيره الميتافيزيقى الحديث .

وهكذا رأينا المسرح عبر التاريخ يقوم فى حبيكته على هاتين الدعامتين اللتين تهيئهما له وسائل التحليل الاسترجاعى . إن الحبكة التى تتوسل بهاتين الدعامتين سوف تضمن للكاتب قارئاً أو مشاهداً مرتبطاً بسير المسرحية ومأخوذاً بما يتكشف عنه ماضى الشخصيات ، ومتسائلاً عن المجهول الذى ما يفتأ يلوح له ويفلت منه ، ولا يطمئن فؤاده وتقر عينه إلا عند إسدال الستار الأخير — حيث يعرف كل شئ . وتحل أمام عينيه كل الألغاز التى نثر بعضها أولاً وقاد بعضها البعض فى خلال سير المسرحية .

ولكن المسرح ليس مجرد قصة بوليسية . وهو لذلك لا يكتفى باستخدام فنون الاسترجاع والتحليل تلك لإزالة الإبهام وإيجاد الحل ، بل لإلقاء الأضواء من مختلف الزوايا على الماضى بالنسبة للحياة الشعورية للشخصيات ، فإن نبش الماضى بهذا التدرج سوف يخرج من بواطن الشخصيات عوامل دفينية أسهمت فى بنائها ، وسوف يسترجع لأحداث هامة ذات دلالة بالنسبة « للقضية » المتطورة على المسرح أماناً — بل وسوف يعثر على اللبنة التى تقوم عليها علاقات الأفراد فى المجتمع الذى نشهده محدوداً كان أم واسع النطاق — كل ذلك فى نطاق الحدث الواحد الذى ينصب الضوء كله عليه ولا ينتقل إلى سواه .

ولا يكاد مسرح نعرفه يخلو من وسائل التحليل الاسترجاعي لأسباب عدة أهمها التركيز الزمني والمكاني الذي تحده خشبة المسرح . ولكن الاختلاف قائم وعميق بين درجات هذا الاسترجاع والدور الذي يلعبه في بناء المسرحية . فهناك مسرحيات يلعب الاسترجاع فيها الدور الأول وتقتصر أهمية الحدث الحاضر أمامنا على ربط الماضي بما نشهد - وهناك مسرحيات تكاد تتجاهل الماضي ولا تعرض لنا إلا ما يحدث الآن أمامنا .

ومن هنا نرى أن كثيراً من مشاهد الحوار الاسترجاعي ليست مشاهد أحداث - ولا تتحقق فيها حضورية الحدث Immediacy of Action بل تكون أقرب إلى المحاورة منها إلى الحوار - أى إلى النقاش حول القضية ، لا التقدم بالحدث إلى الأمام . إذ كثيراً ما تلعب المفاجأة أدواراً هامة في تحويل سير الحدث وتغييره ، كأن نكتشف أن هذا الشخص أو ذاك قد فعل شيئاً ما في سابق حياته ، أو كانت له علاقة بفرد أو جماعة أثرت في بنيان نفسه وحياته ، وهكذا - بينما نزيد علماً بمن أمامنا - وتزداد الصورة وضوحاً لعيوننا ، لا نكاد نسير مع الحدث المادى إلا فيما يختص بفهم الشخصية وإدراك حوافزها وأسس دوافعها . وكذلك نرى أن المونولوجات الاسترجاعية تلعب نفس الدور ، فكأنما تشبه « الدفاع » أو « عريضة الاتهام » التي تلقى في قاعة المحكمة .

وحيثما كسر شيكسبير وحدات المسرح - وأعلى من شأن حضورية الحدث - لو أصبح كل ما يحدث داخل نطاق المسرحية يتم أمامنا على المسرح ، لم يعد ثمة ضرورة للتحليل الاسترجاعي إلا في القليل النادر - كما أباح لنفسه أن يزاوج بين حدثين أو أكثر على المسرح - فكسر وحدة الحدث . مثلما نرى في (ترويلوس و كريسيда) و (صاعا بصاع) و (الليلة الثانية عشرة) و (حلم ليلة صيف) وغيرها .

فبدأنا نرى لأول مرة بدور المسرح التركيبي - الذي يعتمد على تعدد التيمات الدرامية وتنويعها على أشكال مختلفة .

« التكرار بالتنويع » :

وحينما تحدث يونسكو عن هذه الظاهرة (١) أى اعتبار المسرحية قضية أو مشكلة ومحاولة حلها عن طريق العرض المسرحى - لم يكن يدافع عن مسرح العبث فحسب ، وإنما كان يضع يده على أهم ظاهرة من ظواهر المسرح الحديث ، وهى عدم التركيز الشديد على « الحكاية » فى المسرحية ، أو بصورة أدق على « حكاية مفردة » (أى قضية واحدة تنظر فى المحكمة) بل مزج عدة حكايات بسيطة أو تيات ، وتقليبها على وجوهها ، ومقابلتها بعضها البعض ، حتى ترى إحداها الأخرى ، وتكون بمثابة تكرار لنفس التيمة مع تنويع يلبسها ثوبا آخر ، مثلما يحدث فى الموسيقى مثلا ، ومثلما يحدث فى الشعر الحديث .

والموقف المسرحى فى المسرح التركيبى لا يعتمد على الامتداد الزمنى أى الامتداد الرأسى للمسرح - شأن الرواية - بل على الامتداد العرضى أو الأفقى الذى يزامن بين الأحداث ويعتمد على التقابل والتضاد والمفارقة . وهذه هى العمدة الثلاثة التى بنيت عليها كثير من المسرحيات الحديثة - ليس فى مسرح العبث فحسب - بل فى مسرحيات أمريكية وفرنسية عديدة ، تأثر كثير منها بفن الانطباعات المتنقلة عند تشيكوف ، وبالأبعاد الفنية الحديثة لفنون الموسيقى والفنون التشكيلية على اختلافها .

ومن أهم المفهومات الجديدة التى أسهمت فى بناء هذا الإطار الجديد ، تطور مفهوم الشخصية فى علم النفس الحديث ، فكما يقول الفيلسوف الإنجليزى الحديث الدكتور س . أ . م . جود (٢) ، نجد أن علم النفس غزا الأدب بصورة لم يسبق لها مثيل ، وليس هذا بالطبع قاصراً على تناول الأدب للحالات النفسية المرضية ، أو لاستخدام تكنيك تيار الشعور واستكشاف مجاهل اللا شعور إلخ ، بل ذلك يشمل مفهوم الشخصية الإنسانية بصورة عامة ، إذ لم تعد الشخصية ذلك البناء الثابت الراسخ الذى لا يتغير إلا فى مظاهر الساوك أو الفكر ، بل اعتبرت تياراً مشحوناً باللحظات النفسية الجارية مجرى الشعور ..

(١) فى مسرحية « ضحايا الواجب » .

(٢) فى كتابه « دليل إلى الفكر الحديث »

فأصبحنا نواجه أناساً بسطاء عاديين يزخرون بالمتناقضات وتزخر تيارات أحاسيسهم بلحظات نفسية متقلبة ، (وخاصة بعد تقاليد المسرح الطبيعي والواقعي) وأصبحنا نواجه على المسرح أناساً مثلنا لا يرقى واحد منهم إلى مصاف السوبرمان أو البطل العملاق أو نصف الإله ، وإنما يشترك مع غيره في عاديته وبساطته ويختلف معه في اللحظات النفسية التي يجرفها شعوره وهو يحيا حياته العادية - ومن هنا كان استخدام هذه اللحظات في تركيب الانطباعات المتنقلة على المسرح وفي خلق المواقف المتقابلة ، ومن هنا أيضاً لم يكن تيار الزمن الرأسي لازماً - وإنما أصبح المهم هو تيار هذه اللحظات ودقة تركيبها لخلق المواقف المسرحية المركبة .

إننا في هذا المسرح التركيبي الحديث لا نواجه شخصية بشخصية ، أى بناء كاملاً راسخ الجذور ببناء آخر ، وإنما لحظة نفسية ذات شحنة عاطفية خاصة بلحظة أخرى ، وقد تكون هذه من لحظات الماضي ، وقد تكون من لحظات المستقبل ، وقد تكون حاضرة حية ، ولكنها جميعاً تلتقي دون اعتبار للسياق الزمني التقليدي فتشكل الإطار الانطباعي العام .

* إطار التركيب :

وقد يكون هذا الإطار كبيراً يشمل نسجاً ضخماً حيا من شخصيات ومواقف متعددة متنوعة - وهنا نجد أن التركيب يتخذ عناصره من تيارات كاملة عريضة تلتقي وتفرق ، أى تسير متوازية أحيانا ومتعارضة أحيانا أخرى ، أو تظل في اشتباك وافتراق حسب النمط العام الذي تسير فيه المسرحية حتى تلتقي اللقاء النهائي .

وقد يكون الإطار أدق من هذا ، فنجد أن نسجه يتكون من خطوط أحاسيس بعينية تؤدي بها قيارات اللحظات النفسية للشخصيات إلى نقط التقاء متتالية ، كل نقطة تضيف انطباعاً جديداً إلى سابقتها حتى يتكون لدينا عن طريق المفارقة بين هذه اللحظات ، وعن طريق تراكمها انطباع ناضج أخير ، هو الذي نخرج به من المسرحية آخر الأمر .

ولقد قديم المسرح المصري في هذا الموسم الماضي مسرحيتين تركيبتين رائعتين لا تعتمد الأولى على التحليل إلا في القليل البادر ، وتوصل في بنائها الأساسى بتيارات

المحطات النفسية ، وتقـ نسيجها كله على التقاء هذه اللحظات في حياة أناس عديدين يعيشون في ظل ظروف متماثلة ، وتمضى بهم هذه التيارات إلى نفس نقاط الالتقاء — وهى مسرحية « كوبرى الناموس » للأستاذ سعد الدين وهبه ، أما الأخرى فهى تتوسل بالتحليل أيضاً إلى جانب التركيب ، ولكنها تنتمى إلى النوع الأول الذى يكبر فيه الاطار وينتظم تلك التيارات العريضة السكاملة من المواقف والشخصيات — وهى مسرحية « رحلة خارج السور » للدكتور رشاد رشدى .

• خيوط كوبرى الناموس :

وإذا اعتبرنا الثيمات خيوطا ، يمكن أن تمتد بصورة رأسية أى من أول المسرحية إلى آخرها — مثل ثيمة الانتظار التى تزيد حدة شيئا فشيئا إلى النهاية، فهى تمتد أيضاً بصورة أفقية أى عبر الشخصيات جميعاً .. بحيث لا نجد شخصية تخلو نسيجها من هذا الخيط أو ذاك — مع تفاوت أهميته بطبيعة الحال — وإذا كانت ثيمة الانتظار تشكل الخيط الأساسى فى بناء شخصية الدرويش مثلاً فهى تشكل خيطاً ثانوياً فى شخصية خضرة .. ولا يكاد يخلو موقف من مواقف المسرحية من تأكيد إحساسنا بهذه القيمة — حتى فى مواقف اليأس التام أو المواقف التى لا توحى بانتظار شىء ، مثل موقف خميس من خضرة وأمله اليأس فى الزواج منها ، فهو ينتظر فحسب .. وليس أمامه سوى الانتظار .

وهذه الثيمات معانى عامة — أو مشاعر عريضة — غالباً ما نجردها من العمل أثناء عملية التحليل ، وهى ثيمات لا يخلو فن منها لأنها ثيمات الإنسان .. وثيمات نفسه الخالدة .. ولكن بعضها يسود بعض الأعمال الفنية فيغلب عليها نغم خاص وإيقاع نابع من طبيعة الثيمات السائدة . فلا شك أن إحدى الثيمات الجوهرية فى « كوبرى الناموس » هى ثيمة « الضياع » .. تلك الثيمة الأساسية التى تشكل جوهر شخصية « سامى » ذلك الطالب الذى تطيش طلاقته إذ تصيب أبرياء .. أى يضع جهده وتطيش غاياته .. وهو حتى حيناً يلجأ إلى هذه الوسيلة — نراه مدفوعاً بيأسه من العثور على الطريق السليم للكفاح .. فالطلقة بطبيعتها تعبير عن الضياع — حتى ولو لم تضع أو تطش .. وسامى يلقى به الضياع عند الكوبرى .. حيث رفاقه الضائعون .. وهنا نجد أن الثيمة تكرر ذاتها مع

التنوع .. — شأن الموسيقى الحديثة — فتلتقى بصورة أخرى لنفس الثيمة مجسدة في الأم التي ضاع ابنها أثناء محاولته للقضاء على إحساسه بالضياء .. إن صورة ما ضاع في الماضي تلتقى بصورة ما يضيع في المستقبل — وعند اللقاء طرفي الخيط تكتمل دائرة الضياء الصغيرة — فقط لكي تلتقى بدائرة ضياء أخرى .. ضياء جهد الخادمة بين المدينة والقرية .. لقد حاولت بالفعل أن تنتفض لشرفها وكرامتها بأن تعود للقرية حيث أهلها وحيث النجاة من الفساد الموشك — ولكن القرية تصدها وترمى بها ثانية — بصورة قدرية مؤلمة — إلى هوة المحتوم .. فتلتقى في بأسها وضياءها بحلقة الضياء الأولى وتشبك الحلقتان أماننا — فقط لتشبك بها حلقة ثالثة .. هي حلقة النص .. اللص البائس الذي يفعل ما تأباه نفسه .. ويجد يده تفعل ما ينكره عقله ، فيتعلق أيضاً في دائرة الضياء الغريبة ، ولا يجد انتماء إلا إلى هذه الحلقات المتشابكة — التي تتسع في تشابكها حتى تكون حلقة الضياء الكبيرة التي تدور فيها معظم الشخصيات .

والضياء — تلك الثيمة الكبيرة — تتفرع وتنفصل معالمها إلى ثيمات صغيرة — تعتبر تنويعات لها — إما لأنها نتائج لها أو لأنها جزئيات منها — كالهروب مثلاً .. الذي يجسده التفاج (الفشار) — الذي يهرب من عقم حياته الواقعة الحقيقية — إلى خيالات وأساطير .. يخلقها ذهنه البالغ النشاط — الذي لم يستطع أن يحقق له أى رجاء يصبو إليه .. فشطح به في دنيا من البرارى يخرج له فيها أسد يضع يده في عنقه فيعتصره .. إلخ .. وهكذا يهرب من هذه الدنيا — ويخلق لمن حوله مجالات يهربون فيها هم أيضاً .. ويدفعون له ثمن ذلك لفافات تبغ وطعام .. إلخ ..

والشدوذ أيضاً صورة من صور الهروب .. في استغراق هذه الملاذ التي لا تقتصر على زوجتين وإنما تتعداهما إلى الشدوذ .. فعالم الجنس أمامه بديل لهذا العالم — يستطيع أن يحقق فيه ذاته — بعد أن فشل في تحقيقها في عالم النهار وعن طريق العمل المثمر الصائب .. لقد وجد أرض أحلام يهرب إليها ولا تقل غرابة وإغراقاً في الخيال عن عالم التفاج .. فهو سميد بانصاراته بل وبالمعجزات التي يهيىء له ذهنه المريض أنه يصنعها .. وهذا الهارب يلتقى بهارب آخر عند الكوبرى :

هارب إلى العالم الآخر — هارب إلى القدر وانتظار اليوم الآخر .. إنه الدرويش .. ذلك الذي انتهت به خطى حياته إلى هذا المكان .. فرفض أن يسير خطوة أخرى ..

وطفق يجسد أو يخلق لنفسه — عالما من البركات والمعجزات والتأملات الصوفية —
تهرب به من هذه الأرض إلى عالم الجنة بحورها وولدانها وأرائكها — أى إلى النعيم
الذى لم يستطع أن يعيشه فى الدنيا ، فتوقف عن الحياة وأخذ يحلم به فى الآخرة .

ولكن الدرويش رغم أنه يسير الخطى التى كتبت عليه ، لا يزال ينتظر شيئا ما
ولا يزال يراوده أمل غريب .. أمل فى أن يصل إليه شخص ما .. فيغير نظام حياته
بطريقة ما .. وقد يفتح له باب حياة أخرى وهكذا ..

هذا الأمل الخافت .. تجسده خضرة .. امرأة الكوبرى .. التى تبحث عن الأمل
الجديد .. بعد أن ملت الانتظار وأصبحت دنيا الضياع قاتلة لها .. وبعد أن تيقنت أن لا
حياة لها إذا استمرت حلقات الضياع فى التتابع واستمر الظلام فى التكاثر .. فهى
بؤرة تلتقى عندها مشاعر الشخصيات .. وتتفرع منها الأحاسيس الجديدة .

• تقابل اللحظات النفسية :

ولكن سعد الدين وهبه لا يرى بهذه الثيمات بأى صورة ، أو كيفما أتفق ::
وليس جوهر المسرحية هو احتواؤها على هذه الثيمات وحسب — بل البناء الدقيق
البارع الذى يقابل بين اللحظات النفسية المتشابهة والمتباينة لهذه الشخصيات فى إطار
الثيمات الكبيرة .

ولأوضح ما أعنيه هنا .. إن عمل الكاتب المسرحى — حين الخلق — يختلف عن
عمل العالم أساسا لأنه لا يتبع المنهج العلمى وليس باحثا يدرس الموضوع دراسة معملية
ثم ينتهى إلى فروض تفسير الظواهر فتصبح من ثم نظريات ، وبعدها تؤدى إلى نتائج
وحلول مقترحة لعلاج ما يراه .. فالفنان يبدأ من أى شئ .. يبدأ من انفعاله بموقف
ما أو بشخصية معينة مثلا .. أو بفكرة أو صورة ملحة لا تتركه وإنما تعاود ظهورها
له حيناً بعد حين .. وهو إذن لا يبدأ من حيث يبدأ سواه أو من حيث بدأ هو نفسه من
قبل .. ولكنه — مهما كان موضع البداية لديه — يسير فى خط تأمله الموضوعى الجسد
جسب جسده الفنى الذى يهديه ، وحسب نضج ذوقه الجمالى الذى يحدد ويتحكم فى
صورة الهيكل الفنى للعمل آخر الأمر .

وهكذا نرى أن الفنان ليس معالجا للثيمات من حيث هي معان كثيرة مجردة — أو أحاسيس عريضة — كما سبق — ولكنه معالج للمجسّدات الموضوعية التي توحى آخر الأمر بهذه الثيمات — وهو من ثم لا يضع شخصية على المسرح قائلا أنها تمثل الضياع أو الخير أو الشر .. إلخ — ولكنه حسبما توجهه حاسته الفنية — يشعر بالإنسان داخل هذه الشخصيات ويتبع لحظاتها النفسية المتباينة ، ويحس نبض الضياع داخلها — فيتكىء عليه ويبرزه مقابلا بينه وبين نبض الضياع داخل الشخصيات الأخرى .

وهكذا نرى في كوبرى الناموس — لحظات نفسية تتقابل — داخل الشخصيات وفي مواقف تحمّ إبراز هذه اللحظات .. أى أننا لا نشهد معرضاً لشخصيات منفصلة كل منها يحس بالضياع وحسب ، ولكننا نحس نبض الضياع في هذا الإنسان الكبير الذى تمثله كل هذه الشخصيات في وحدة كاملة — أى أن الشخصيات لم تعد نماذج أو أفراداً تمثل ثيمات أو ترمز لأفكار — بل أصبحت جوانب ثرية باللحظات النفسية للإنسان الذى يعيش في ظل هذه الظروف الاجتماعية الجائرة وفي ذلك المكان المتأرجح بين النور والظلام — وبين حضارة الإنسان في المدينة وبدائياته في القرية .. المكان الذى يهرب الناس من نفوسهم إليه — وهو في ذاته يؤكد هربهم من الحياة — أى منطقة كوبرى الناموس ..

وسعد الدين وهبه لا يقابل بين اللحظات المتشابهة فحسب — بل المتباينة أيضاً — وربما كان هذا أهم وأصعب — فليس من المحتم أن نرى كل لحظة تقابلها لحظة مشابهة — ولكننا نرى لحظة يأس تقابلها لحظة أمل فتبرزها — ولحظة حزن تقابلها لحظة ضياع فتعمقها — ولحظة هروب تقابلها لحظة شذوذ فتعكسها في صورة أخرى وهكذا .

ومن ثم نرى أن الانطباع الأخير الذى يريد لنا الكاتب أن نخرج به ، ليس حصيلة لهذه الانطباعات الصغيرة المتتالية ، أى أن تراكم هذه الانطباعات لا يصل بنا إلى نتيجة شعورية نهائية ، ولكن حركة التقابل والتضاد والتشابه والمفارقة ذاتها هي صورة الحركة المسرحية التى تعيش فيها الانطباعات الحية — وأتى لانفراق نفوسنا بعد مشاهدة المسرحية .. فالكاتب لا يريدنا أن ننتهى إلى فكرة عامة أو إحساس موحد — وإنما

يريد لنا - هكذا - أن نخرج بجميع هذه اللحظات النفسية الحية - والتي تفقد حياتها
أن جردت عن الأشخاص أو عن بناء المسرحية الدقيق .

• حلقات رحلة خارج السور :

إما إطار التركيب في رحلة خارج السور فهو إطار الحلقات الكبيرة الدائرة ،
التي تفضى كل حلقة منها إلى حلقة أوسع - بينما في الحقيقة تضيق الحلقات أثناء اتساعها
لأنها تكشف عن مزيد من الانهيار النفسى والاجتماعى في كل مرة .

وكل حلقة من الحلقات لا تتم إلا عند نهاية المسرحية - أى أن الكاتب لا يقدم لنا
حلقة كاملة أول الأمر - أو حتى جزءاً من هذه الحلقة ثم يتمها ، ولكنه يقدم شريحة
من الحلقة ليقابل به شريحة من حلقة أخرى ثم شريحة من حلقة ثالثة حتى تضيق في
اتساعها آخر الأمر وتتجانس عند نزول الستار الأخير .

وبينما نرى في كوبرى الناهوس حلقات لحظات نفسية دقيقة، ترى هنا حلقات
أحداث وشخصيات كبيرة - تعتمد أحياناً على التحليل في سبيل التركيب النهائى ،
وترجع إلى الماضى لتكمل حلقة ناقصة، وتنسبط إلى الشارع ومحل العمل والبلدة -
كأنها دوائر تنداح عند إلقاء حجر في الماء .. وهى إلى ذلك ليست حلقات عرضية أو
أفقية فحسب ، ولكنها طواية ورأسية أيضاً، أى أنها لا تنتظم الحياة الحاضرة للشخصيات
القائمة أمامنا - بكل تباينها ومفارقاتها فقط ، ولكنها تدور عبر الزمن لتأخذ شريحة من
الماضى ، ونمضى بها إلى المستقبل ، فتكمل حلقة جيل أو «دور» أسرة - من أم وابنتها -
أو عبوز وصبي - أو موظف قديم وآخر حديث .. وهكذا ..

إن أول حلقة يدور فيها فريد - هى حلقة حبه لمحاسن .. ولكننا لانشهد أولاً هذه
الحلقة كاملة - وإنما نشهد شريحة واحدة مستعرضة ، يدور فيها فريد وأمامه شبح
إنسان لا نراه أبداً على المسرح - لأنه قد يكون موجوداً وقد يكون غير موجود -
وهو شبح إسماعيل .. صديق محاسن الثرى .. إن فريد لا يراه .. ولا أحد ممن نراهم
على المسرح يعرفه - ونحن بطبيعة الحال لانعرفه ولكننا نعرف ماذا يعنى إسماعيل في
هذه الشريحة الأولى .. إنه الجانب الخفى من شخصية محاسن الذى يظهر هنا في هذه

الصورة جانب «المجهول» الذى يبرز وسط ضباب الأحاسيس ليخارب فريد .. المجهول الأبله .. الذى لا مبرر له .. أو فلنقل المجهول القدرى .. إذ إن محاسن تجهل ماذا على وجه الدقة يجذبها إلى إسماعيل — وتجهل طبيعة موقفها منه — وموقفه منها — وتجهل طبيعة سلوكها وحقيقته .. وبالتالي فهى تجهل طبيعة مشاعرها ونفسها عامة .. إن المجهول فيها يقف فى الجانب الآخر من شخصيتها ليحابه فريد — ومن ثم نرى الشريحة الأولى وقد تكونت من فريد — ومحاسن — والمجهول !

وهذا القوس الأول فى الدائرة — إذا جاز هذا التعبير — يلتقى بقوس آخر أطرافه إفريد — الكوبرى — اللجنة الثنائية . فاللجنة الثنائية تمثل أيضاً جانب المجهول من قضية الكوبرى — فالمهندسان الكيبران يتبعان نفس موقف محاسن من فريد وإسماعيل — أنهما مؤمنان بكل الحقائق التى يذكرها فريد — وكذلك محاسن — وهما متفقان معه من الناحية الهندسية المحضة على كل ما ذكره فى تقريره .. ولكنهما لسبب مجهول لهما وإفريد — وربما لنا — يناقضان ذاتهما — ويترددان بين هذا وذاك .. ولا يستطيعان الموافقة على أن العوامات فاسدة دون أن يقرنا ذلك بأنها تصلح — شأن محاسن حين أتؤكد حبها لفريد ومع ذلك لا تملك إلا أن تخرج مع إسماعيل !

ودقة تركيب هذين القوسين المتماثلين تنبع من تشابه موقف محاسن والمهندسين . فإن محاسن لا تفعل ما تفعله مع فريد لأنها فاسدة — ولكنها تفعل ذلك ببراءة وسذاجة .. وهكذا يفعل المهندسان ما يفعلانه .. إنهما ليسا فاسدين ولا يتناولان رشوة أو أى شئ .. ولكنهما لسبب مجهول — يتخذان هذا الموقف .. فخيانة محاسن ليست بخيانة تقليدية بالمعنى المألوف .. أى ليست بخيانة مجرم فاسد — وكذلك خيانة المهندسين لقضية الكوبرى ولصالح البلدة وأمنها !

وإزاء هذين القوسين الأفقيين ، يمتد قوسان رأسيان — أى عبر الزمان من الماضى إلى الحاضر — حيث نرى فى القوس الأول عم كامل (الذى كان كامل بك عبد الجليل المحامى الشهير) وشهيرة (زوجته) وأبو العيون . إن هذا القوس الماضى يماثل قوس فريد ومحاسن وإسماعيل — ولكنه قد تم فيه التصادم المحتوم وانطلقت الشرارة التى أودت بشهيرة وأطفال بصر أبى العيون ووضعت كامل عبد الجليل فى طرف قوس

آخر يماثل قوس فريد - الكوبرى - اللجنة الثنائية وهو قوس كاهل عبد الجليل - موت شهيرة - المجتمع . فلقد تم في هذا القوس الآخر أيضاً الصدام المحتوم - وكانت الشرارة التي انطلقت منه هي التي هبطت بكامل - الحامى الكبير - إلى هوة الأنطواء والموت النفسى واليأس التام وانعدام الثقة في ذاته ، وفي المجتمع وفي كل من حوله - إلا ربما في أبي العيون - وهذه مفارقة - إذ أنه الطرف الآخر - أو المجهول - وسيظل مجهولاً لديه - الذى تسبب عن غير عمد في وضع أقدام كامل على طرف الهوة التي سقط فيها دون أمل في الإنقاذ ..

وهذه الأقواس الأربعة لا تشكل وحدها الدوائر المتداخلة التي تصنع هيكل المسرحية .. وإنما تشتبك معها أقواس تعارضها وتكمل النصف الآخر للدائرة . فهناك بهمثلا قوس سعيد - كريمة - حامد .

إن سعيد لا يواجه مجهولات - ولا تحيره أى ألغاز مثل تلك التي تحير فريداً أو تلك التي حيرت كامل عبد الجليل من قبل . إنه يعرف طبيعة المجتمع الساذج - رغم أنه لا ينتمى إليه انتماء كاملاً .. بل إننا نستطيع أن نقول إنه ينجح لأنه لا ينتمى هذا الانتماء الكامل إلى المجتمع .. فهذا يجعله لا يندشش لشيء ولا يفعل بشيء .. ويسخر من سذاجة والده ومن براة زوجته وهكذا .. إنه يستطيع لهذا السبب أن يحكم على كل شيء أحكاماً موضوعية قاطعة .. ورغم أنه لا يحاول إصلاح نفسه أو إصلاح من حوله - أى أنه جوداً عاطفياً مطلقاً - فهو يلتقي مع فريد في فهمه الأخير لطبيعة النظام الاجتماعى الذى يعيشان في ظله - إنه ليس شهاباً .. أى ليس فرساً جامحاً يريد الانطلاق وتحقيق ذاته فيما يرى فيه الخير لنفسه وللمجتمع .. وإنما هو ثعلب يفكر ويفترس .. لأنه يعلم أن إطلاق الأحاسيس هنا مدمر فهي تودى بصاحبها إذا تطلقت .

وسعيد يبدأ من حيث ينتهى فريد .. وإمكنته يبدأ باليأس - حيث انتهى فريد - آخر المسرحية - بالأمل .. وبداية سعيد فيها نهايته النفسية - بينما نهاية فريد وطرده من العمل - فيها بدايته .. ولذلك نرى موقف سعيد يزداد جوداً وحرارة كلما تقدم سير الحدث .. فهو لا يتردد في النهاية في وصارحة الجميع بحقيقة ما يفعل .. وأبراز خيانتة لزوجته دونما مسابرة من أو ضمير أو قلق .. وأبراز خيانتة للمجتمع بنفس الصورة ..

بينما نرى فريداً يزداد نضجاً ورزاقاً .. وفي الوقت نفسه يزداد فهمه للمجتمع .. ويتحول اندفاعه العاطفي الذي بدأ به إلى اندفاع مدروس وتأمل وترو قائم على حقائق التجربة التي مر بها .

وموقف سعيد هذا ، يجعل من القوس الذي يقف على طرفه ، قوس هروب وكبت . هروب لكريمة من هذا العالم إلى عالم الرؤى والأحلام ، وكبت لأحاسيس حامد لإزاءها وإزاء أحلامه في الفن ودنيا الأدب التي يتطلع إليها .. أي أن طرفي القوس الآخرين يقابلان أيضاً طرفي قوس فريد — محاسن وإسماعيل ، اللذان لا يعرفان الهروب أو الكبت ، بل يفعلان كل شيء في صراحة ووضوح وعمد يجر فريدا ويدفع به في طريق النضج ..

ولإذا كان هذا القوس يتكون من أشخاص لا يشتركون في أقواس الحدث الأولى — فإن ثمة أقواساً أخرى تتخذ بعض أطرافها من هؤلاء .. مثل قوس أبو العيون — زاكية — سندس . إن أبا العيون حيث انتهى به حبه لشهيرة ، يعيش حياة موت لانبض فيها ولا إحساس إلا ما تدفع به ذكريات الماضي إلى خياله .. فهو هنا هارب مما حوله إلى ما كان — يعيش بين النوم واليقظة في غياب ذهن (يأكل الحلاوة = الحشيش) أو في ملاذ جسد محطم (مع زاكية) أو في لهُو رمزي (مع سندس) .. وموته هذا لا يوقفه منه إلا ذكرى شهيرة — وذكرى اليوم المشهود الذي ذهب فيه بصره في محاولة إنقاذها من الانتحار .. هذه اللحظات التي يفوق فيها هي اللحظات التي تعود فيها زاكية إلى حالتها الطبيعية ، فتعود ممزقة ضائعة محطمة .. إنها هربت منذ موت طفلتها إلى عالم الجنون الرحب — الذي لا منطق له — ومن ثم لا عذاب فيه .. إن عقلها الصغير لم يستطع تقبل الموت .. فاختل اتزانها — وهرب بها إلى طفولتها الأولى .. فكأنما سكنت جسد الطفلة الميتة وبعثت فيها الحياة .. وسندس السائس — لم يستطع أن يتحمل ما أصاب زاكية .. التي مانت بالنسبة إليه — أو ما أصاب شهاب — الحصان الذي كان يحبه ويصادقه كأنما هو بشر (آكل من لحمه إزاي .. دا كان صاحبي !) ولذلك انطلقا حبه لزاكية — واحترامه للنظام القائم في هذه الأسرة .. فسعد بالدور الرمزي الذي يمثله مع أبي العيون ..

إن هذا القوس الذى يضم هؤلاء الثلاثة يلتقى بقوس كامل — شهيرة — أبو العيون — على الأقل عند طرفه الأخير أبى العيون — ولكنه يلتقى به كذلك فى إلقاء الضوء على الجانب الملت من هذه الأسرة — فيخلق معانى زائفة للكفاح الذى يبذله فريد — وأمامه قدر الموت لو استسلم — ويوصله لمحاسن وكرامة وحامد .

وأمام هذه الأقواس والحلقات تتحرك جميع الشخصيات فى نطاق الهيكل الكبير — وتتداخل الحبكة حتى تكتمل الدوائر آخر المسرحية — وهكذا نرى أن فهم أى شريحة من أى دائرة لا يكتمل إلا بإدراك معنى الشريحة المقابلة بل والشرائح الماثلة أو الموازية أو المعارضة لها .. فالحبكة ليست مستقلة .. ولا يمكن أن ينفصل حدث من هذه الأحداث بنفسه ويستقل .. حتى تلك المشاهد التى تبدو فى الظاهر مستقلة مثل مشهد مجلس المهندسين .

إن فريداً حين يخرج من أول دائرة — دائرة المنزل — إلى الدائرة الأوسع — دائرة العمل — يجد أن نفس المنطق يواجهه .. منطق الإنسان الذى يفعل الشر دون أن يدرك — ودون أن يدرك أنه شر .. كأنما هو قدر فى داخله أو عامل وراثى متأصل — .. فهو يرى فى مجلس المهندسين محاسن مجسدة .. إن كل مهندس محاسن أخرى .. فهم يحبون أولاً يحبون فى الوقت نفسه .. ويخطئون ويصيبون دون أن يدركوا السبب .. والمنطق .. الذى يتبعونه يقبل قيام الشيء ونقيضه فى الوقت ذاته (شأن محاسن إزاء فريد وإسماعيل) — ومن ثم يجد فريد أن حلقة التناقض الغريبة قد اتسعت وأصبح عليه أن ينشد حلاً لهذا فى مجتمع البلدة .. أولئك الناس البسطاء الذين لم تفسدهم قواعد الروتين الحكومى المضحكة !

وفى الحلقة الأوسع — حلقة أهل البلدة الريفية — يجد أن هذا المنطق المتناقض قد انعكس أيضاً فى حياتهم .. فهم لا يفهمون الحكومة .. ويحاولون أن يوفقوا بين الأضداد — (فسادنة ومش فسادنة) ولكنهم يفشلون ويتخبطون — إذ كيف يستقيم منطق الناس إذا كان منطق المسئولين قائماً على التناقض ؟

وعند وصول فريد إلى هذه الحلقة المتسعة — يكون الخناق قد ضاقت عليه — وفى الوقت نفسه — يكون قد وصل إلى نضج فريد .. نضج من عاش التجربة بكل تفاصيلها

وأبعادها - فاكسب حافظاً جديداً على الكفاح ومواصلة العمل .. وهنا أيضاً تكون جميع خطوط الدوائر قد اكتملت - فبرز المعنى الكبير - أو الثيمة الأساسية التي ظلت تتشكل طول الوقت .. حتى بلغت ذروتها عند الستار الأخير .

وبراعة التركيب هنا تنبع من مقابلة المواقف وضبط الزمن الذي يحدد لقاء قوس بآخر .. ومقابلة شريحة بشريحة .. فاستعان المؤلف بحيلة الحوار المتداخل أحيانا .. بحيث تلتقي كلمات لأناس لاتصّب في مجرى حديث الغير - ومع ذلك تلقى ضوءاً عليها - وتخلق لها معاني جديدة .. واستعان أيضاً بحيل جمع أكثر من طرف في أكثر من قوس معا - حتى يمكن المشاهد من مقابلة هذا بذلك والخروج بمعنى آخر .. ليقوم على مجرد الموازنة - بل على حقيقة اجتماعها معا في بيت واحد أو طريقة تفكير أو إحساس مشترك .

والمدح التركيبى بصفة عامة لايحتاج من المشاهد إلى مجرد متابعة للحبكة .. بل إلى إعمال الذهن ومعاودة التأمل والربط .. وهو لهذا لايرى إلى عرض « حكاية » وحسب - بل إلى خلق حياة كبيرة - بكل تركيباتها وتعقيداتها - فيثري كل حكاية بالحكايات الأخرى - ويجعل معاني كل موقف تتعدد وتستقى دلالات من المواقف الأخرى ، وهذا - شأن الموسيقى الكلاسيكية - يتطلب المشاهد المتمرس - ذا الذهن الإيجابي النشط - الذي لا يكتفى بالتلقى - وإنما يشارك في التأمل والمتابعة .

كوميديات تشيكوف القصيرة

لعلنا نذكر مقالة الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون^١ عن الضحك والكوميديا ،
ولعلنا نذكر تعريفه الذائع للضحك^٢ الذى يقول فيه :

« إن أهم ما يجب أن يلفت نظرنا فى عنصر إثارة الضحك هو أن هذا العنصر يجب أن يكون « إنسانيا » أى أنه لا يضحكنا سوى الإنسان ، فنحن قد نرى منظراً طبيعياً جميلاً فاتناً خلاباً أو منظراً قبيحاً نافهاً ، ولكننا لا نرى منظراً مضحكاً ، حقاً . قد يضحك بعضنا على حيوان أو جماد ، ولكن سبب الضحك هنا هو ما نلمسه فى هذا أو ذاك من لمسة إنسانية تعبر عن موقف أو تعبير بشرى » .

ولعلنا نذكر أيضاً كيف يستمر فى تحديد عناصر الكوميديا من كوميديا اللفظ التى تعتمد على المهارة الذهنية فى تجانس الألفاظ شكلاً وافتراقها معنى ، وما يستج عن هذا التقابل من تناقض مضحك ، ومن كوميديا الحركة التى تعتمد على الآلية وانعدام التناسب أى على تصور أساسى للإنسان فى صورة آلة لا إحساس لها بالطبع ، أى فى صورة جماد أو « شىء » ، وما يمكن أن يؤدى إليه ذلك من « رؤى » جديدة غريبة تضحكنا لجذتها ومباغتها لمنطقنا العادى وسير حياتنا المألوف ، ومن كوميديا الشخصية التى تعتمد على كشف النقائص والعيوب وتجسيدها والمبالغة فيها ومقابلتها بعضها البعض ، مثل الجمود وعى البصيرة والغرور والحقم إلخ فلا شك أن تجسيد هذه الصفات فى شخصيات أو فى « طباع » كما كان يسميها بن جونسون ، والتى كانت تقوم على فكرة « الأمزجة » القديمة ، التى نشأت فى اليونان وتطورت فى العصور الوسطى

وتبلورت صورتها في عصر النهضة الاليزابيثية (١). أقول إن تجسيد هذه الصفات في شخصيات يبعدها عن صورة الإنسان الطبيعي ويحولها إلى مجردات ، تلتقي وتفرق فتثير الضحك لغرابتها والمبالغة في تصويرها ، ثم كوميديا الموقف التي تعتمد على المفارقة والتناقض وجمع الأضداد ، أو للتوفيق بينها ، والمفاجأة أو اختلاط الفهم بين الظاهر والباطن .. إلخ ..

لاشك أننا نذكر هذا التحليل البرجسوني للكوميديا ؛ ونذكر أن من شروط الضحك — نفسيا وبيولوجيا — انعدام الإثارة العاطفية وانفصاله شعوريا عن مسرح الأحداث .

إذ أن اندماج المرء في حالات نفسية صاخبة يحدث توترا ينشأ عنه موقف جاد لا يسمح للضحك أن يثمر أو يهزه ، فإن كل أنواع الكوميديا السابقة تفرص الصفاء النفسية والهدوء التام — حتى يعمل الذهن ويتفاعل مع الصور والتصورات الغريبة المفاجئة التي تباغته وتنزع منه السرور والضحك ، ويشبه برجسون حالة المتفرج للكوميديا بغدير صاف هادئ تاقى فيه الأحجار فتنداح دوائر الضحك المنبسطة ، لكنك إن ألقيت الحجر في خضم طامى العباب لغاص في القاع وابتلعه الشبح الهائج ، وكذلك يجب ألا يلتقي بحجر جديد إلا بعد أن تزول دوائر الحجر الأول — أي بعد أن يعود الهدوء والصفاء إلى النفس .

• تشيكوف والكوميديا :

والآن أليس لنا أن نتساءل ما موقف تشيكوف من هذه الأنواع الكوميدية ؟ هل تستعصي كوميديا تشيكوف على التصنيف والتبويب ؟

(١) أي أن الإنسان يتكون جسمه من أربعة عناصر ، شأنه شأن الكون الذي خلق من الماء والنار والتراب والهواء — هي في الإنسان الدم والصغراء والسوداء والبلغم — وكان يسميها العرب في العصور الوسطى « أخلاط البدن » — كما يقول ابن المقفع وإخوان الصفا — وكانت سيطرة أحد هذه الأخلاط على البدن تحدد مزاج الشخص وطبيعته في رأيهم .. نرى شخصا دموى المزاج أو الطبع وآخر صفراويا وهلم جرا .

ولنتساءل أولاً : أى حيل كان يلجأ إليها تشيكوف لاستدرار الضحك ؟ وهل كان يرمى أولاً إلى استدرار الضحك ؟

من الشائع عن تشيكوف أنه كان يمزح التراجيديا بالكوميديا، وأكثر شيوعاً من هذا تصويره لباطن الإنسان لا ظاهره واتكأؤه على الإحاسيس الدقيقة الدفينة ، وخلق له شخصيات لا أشخاص (١) . واحتفاله بالشعور أكثر من احتفاله بالفكرة ، ومن هنا تبرز مشكلة التعرف على طبيعة الكوميديا التشيكوفية ، فإن كاتباً هذا شأنه لن يهتم قطعاً بالكوميديا اللفظية أو بالتلاعب فى شكل الكلمات بقصد الاضحاك، ولن يهتم قطعاً بكوميديا الحركة الجسدية التى تعتمد على آلية الإنسان أو انعدام التناسب كما قلنا من قبل ، وهو أيضاً لن يأبه لكوميديا « الطباع » التى تبالغ فى تصوير نزعة غلبة تسود شخصياً وتلون تصرفاته جميعاً (مثلما تشهد فى شخصيات « البخيل » و « المريض بالوهم » أو شخصيات « المتعالم » أو « العاشق » . . . إلخ فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى) . والاهتمام بالعناصر الأقرب إلى تياره الفنى العام وهو التحليل والتصوير لمتناقضات النفس البشرية وأغوارها السحيقة .

والحقيقة أن كوميديا الموقف كما عاجلها تشيكوف لم تتبع سبلها المألوفة فى الآداب الأوروبية السابقة عليه ، وإنما توسلت بلمسات جديدة تنبع من رؤى تشيكوف الخاصة لعالمه وللإنسان ، ولا تجعل الضحك هدفاً فى ذاته وحسب ، ولا تقف عند تصوير الظاهر أو الوقوف عند السطح وعدم إثارة العواطف تهمة للضحك .

ولكن كوميديا الموقف عند تشيكوف نقلت الموقف من خارج الشخصيات إلى داخلها ، فلم يعد التناقض بين مجموعة من الشخصيات فحسب ولم يعد اختلاط الفهم أمراً يقوم بين أشخاص عدة ، ولم تعد المفارقات قاصرة على تكوين الموقف الخارجى ولم يعد ازدواج التفسير وجمع الأضداد إلخ أموراً تتشاكل فى المواقف بين الشخصيات .

(١) ونعنى بالشخصية هنا مجموعة الخصائص النفسية الحية التى تشكل وتتكشف عن طريق الحدث — أى خصائص النفس التى تتفاعل مع بيئتها الطبيعية والإنسانية وترتد إلى ذاتها أو إلى ماضيها منقبة باحثة ، أو تتطلع إلى حاضر لا مستقبل أمامه أو مستقبل يصب فى حاضرها ويساهم فى تكوين مشاعرها الحاضرة ، إلى سائر ما هو معروف عن تشيكوف فى قصصه ومسرحه على السواء .

التي يجمعها موقف ما ، بسيطاً كان أو مركباً ، وإنما أصبحت هذه الأمور جميعاً تتم داخل الشخصية الإنسانية ، فالتناقض واختلاط الفهم والمفارقات وازدواج التفسير إلخ أصبحت تتم بين عناصر الشخصية الواحدة ، أى في نفس الإنسان الفرد .

ومن ثم لم يعد بد من إثارة الأحاسيس التي نألفها في التراجيديا والدراما الحادة ، فما دمنا دخلنا إلى النفس البشرية ، لم يعد ثمة مهرب من الانفعال والتعاطف ومن هنا كانت الكوميديا التشيكوفية تحمل في طياتها بذور التراجيديا دون أن تكون (تراجيكوميدي) فهي قبل كل شيء كوميديا الإنسان .

* كوميديا الإنسان :

كان الشكل الجديد الذي ابتدعه تشيكوف للكوميديا يقوم إذن على رؤيته الخاصة التي لا يمكن أن تقدم صورة جانبية أو مسطحة لأحد أبطال كوميدياته ، والنتيجة أننا في أشد لحظات الضحك نهزنا بكل أبعادها ، وكذلك مهما بلغت حدة انفعالنا لا نستطيع أن ننالك أنفسنا من السخرية من هؤلاء الناس الذين يحملون بذور التناقض في داخلهم ، ويجسمون في إحساسهم كل المفارقات وهكذا .

والقضية الفنية الكبيرة التي يثيرها هذا الموقف هي : ما هي الحدود الثابتة بين أطراف التناقض الكوميدي وأطراف الصراع التراجيدي ؟

ألا يمكن أن يكون التناقض في ذات الإنسان في صورة صراع جاد قد يؤدي إلى تراجيديا؟ وهل يمكن الفرق فحسب في الطريقة التي ينتهي بها هذا الصراع ، أى أن يؤدي التناقض الكوميدي إلى وفاق أى نهاية سعيدة بينما يؤدي الصراع التراجيدي إلى افتراق . وتحطم أى إلى نهاية تعسة ؟

إن تشيكوف يجيب في مسرحياته بمنتهى الوضوح على هذه الأسئلة .. ويؤكد لنا أن التناقض في عناصر الشخصية الواحدة ، أو بين عدد من الشخصيات قد يكون كوميدياً وقد يكون تراجيدياً .. أولاً حسب حدة هذا التناقض وثانياً حسب النهاية التي ينتهي إليها .. فمثلاً فعل السيرجون سكلنج (١٦٠٩ - ١٦٤٢) حين كتب مسرحية (أجلورا) ووضع لها نموذجين للفصل الثالث ، الأول يجعلها مأساة والثاني يجعلها

ملهاة ومثالا فعل معاصره السير روبرت هاورد في مسرحيته (العذراء النارية) أعاد تشيكوف كتابة مسرحيته الكوميديّة (شيطان الغابة) بعد عشر سنوات من كتابتها وأسمّاها (الخال فانيا) فجعلها بذلك مأساة ؟

إن اعتبار التناقض والمفارقة اوينين من ألوان الصراع يزيل عند تشيكوف الحد بين الكوميديا والتراجيديا ، ويحمل كل لون منهما بلغ من نقائه بذوراً من صاحبه الآخر .
* الخطوبة :

وحينما بدأ تشيكوف حياته الفنية لم تكن رؤيته للتناقض قد اتخذت صورة الصراع الحاد بل كان — شأن الشباب — ساخراً يؤمن بإمكانية حل مشكلات الإنسان التي لم تكن تتمعدى صورة المشكلات في نظر — وكان يؤمن بإمكان الوصول إلى وفاق بين الإنسان ونفسه وبينه وبين مجتمعه وإمكان إصلاح الخطأ وإحلال التوافق محل الشقاق في شتى مناحي المجتمع الروسي في عصره .. لم يكن تشيكوف قد أحس حقيقة بعمق المأساة التي يعيشها أبناء جيله في ظل النظم الإقطاعية والاستغلالية ، وشئ ألوان العسف والطغيان الفكرى والمعنوى والبيروقراطى . . ولذلك كان ينزع إلى السخرية التي تقوم على إمكان الإصلاح .. لكنه حين عمل بالطب جادا وطاف بالقرى ولمس حياة الناس عن كثب ، وعاش مشاعرهم وانفعالاتهم تغيرت رؤيته أشد التغير . . ولم يعد يرى في الإصلاح دلاجاً وإنما كان أمامه التغير الجذرى .. أى استحالة التوفيق .. وحتمية القضاء على كل المتناقضات التي اكتست في عينه صور الصراع الحاد الذي يستحيل حله إلا بإزالتة واقتلاعه جذوره . .

ولعل هذه الرؤية التي بدأ بها حياته الفنية هي السبب في كتابة الكوميديا في مطلع حياته والتحول عنها بلا رجعة في مرحلة النضج الأخيرة .. ولكن تشيكوف — بكل حساسيته — كان حتى في كوميدياته يشعر ببذور الرؤية التي اكتملت في آخر كتاباته ، ولتأخذ مثلاً ناصعا على هذا من مسرحيته القصيرة « الخطوبة » .

إن التناقض الذي نشهده هنا في شخصيتي «لوموف» الخاطب الشاب ، « وناشأ » خطيبته ليس ظاهرياً على الإطلاق رغم مشاجراتهما حول امتياز كلاب الصيد التي يملكانها ، وإنما يكمن التناقض أساساً في شخصية كل منهما ، إذ أن عائلة لوموف تناسب عائلة خطيبته العداء .. ووالد الفتاة يضمّر كل شر لخاطب ابنته ، ولوموف يدرك هذا ويعلم أنه ليس مقدما على تجربة يسيرة . . فهو لن يخطب ود أقارب

وأحباء بل أعداء .. أولا بحكم التنازع على الأملاك .. وثانيا بحكم التنافس الذى يسوده جو الجيران من أصحاب الأملاك .. وهو يدرك أيضا أنه لن يخطب ود فتاته المثالية التى يحلم بها ، أو أى فتاة مثالية على الإطلاق .. وهو لا يحبها بالصورة المألوفة للحب كما نعرفه ويعرفه .. ولكنه مع ذلك مضطر إلى الزواج .. منطقيا واجتماعيا .. فهو يقول :

« أننى أرنجف كأننى داخل إلى قاعة الامتحان إن أهم ما فى الأمر أن تتخذ قرارا حاسما .. أما إذا أطلت التفكير وجعلت تتكلم وتتردد فى انتظار الزوجة المثالية أو الحب الحقيقى المخلص .. فلن تزوج أبدا .. ناناša مدبرة منزل ممتازة .. متعلمة وليست قبيحة .. وهل أريد أكثر من هذا ؟ .. نعم .. يجب ألا أظل عزبا .. فأولا لقد تخطيت الخامسة والثلاثين .. وهو سن حرج .. وثانيا يجب أن تنتظم حياتى وتستقر »

وإذن فنحن ندرك منذ أول الأمر أن هذا الخاطب يريد الزواج وحسب .. وناناša تصلح فى رأيه لهذا الهدف .. فلا مانع من خطبتها .. ونحن ندرك من حديثه عن أمراضه الوهمية .. (فهو يتحدث دائما عن مرض القلب الذى يعانى لوموف منه) أنه مدلل وحياته يضمجرها الفراغ ويكاد يحطمها .. ومن هنا ينشأ التناقض فى شخصيته ، إذ أنه كما يريد الزواج ويسعى إليه بكل إصرار يريد أيضا إرضاء ذاته وإسعاد نفسه والإبقاء على التذلل الذى نشأ فيه .. وهو لهذا غير مستعد لأن يتنازل لخطيبته عن أى شىء .. فكرة كانت أم موقفا أم شيئا ماديا .. إن موقفه الداخلى — باعتباره خاطبا — يقوم على هذين النقيضين : إنه يريد ناناša وهو فى الحقيقة يريد نفسه !

أما خطيبته ناناša فهى تعكس الوجه الآخر لهذا التناقض .. فهى تريد الزواج حقا .. ولكنها غير مستعدة للتنازل عن رأيها فى كلب الصيد الذى تملكه ولو كان ذلك على حساب الزيجة التى تحلم بها .. وهى لا تتنازل عن رأيها أبدا ، وآخر كلماتها له تؤكد موقفها الذى سبق لها إعلانه ، وتؤكد التناقض الذى تواجه به العالم فى لحظة خطبتها .. وهى لحظة حرجة فى حياة أى فتاة .

ولو كان التناقض ظاهريا لأمكن حله فى نهاية المسرحية ، ولكنه يستمر حتى النهاية ، ويتم الزفاف رغم كل شىء ورغم الخلاف والتناقض — مما يبشر لنا بحياة زوجية هريدة ليست مبنية على الاتفاق بل على الاختلاف ! .

* الجلف :

أما التناقض الذى ينتهى بتكشاف أى باتضاح حقيقة العناصر الخبيثة فى باطن الشخصية ، فيجسده تشيكوف فى شخصيتى « جريجورى سميرنوف » الجلف ، و (بوبوفا) الأرملة الحزينة ! لأن الصورة التى ترسمها بوبوفا لنفسها هى الصورة الرومانسية التى ترسمها كل أرملة لنفسها ، وهى تقنع نفسها بأنها لا تزال مخلصه لزوجها الراحل رغم خياناته المتكررة لها وتعذيبه إياها ورغم كل ما أبداه نحوها من جفاء وبغض ، والحقيقة التى تحسها وتحاول إنكارها هى إعجابها بجمالها وشبابها وغيظها من زوجها الراحل ، بل وأكاد أقول مقمها له ، وهى دون أن تدرى تنتظر الحب المخلص الذى يبذلها جفاء ودا وهجره حنانا ، وهى تضع العطور والمساحيق وترسم لنفسها — لا شعوريا — صورة الأرملة المخلصة التى يمر تحت شباكها الفتيان ويتناقلون أخبارها ، ويردد اسمها فى المدينة محوطة بهالة من الغموض الباعث للإعجاب والفتنة بل والسحر !

أما (سميرنوف) الذى يقدم نفسه فى صورة الرينى الغليظ الطباع ، الذى لا يزال يحمل سمات ضابط المدفعية المتقاعد من جد وعنف وصرامة ، فهو فى الحقيقة رقيق وادع حالم سريع التأثر والتقلب والعناد كالأطفال .. وهو لا يعرف هذا بمنطقه .. وإنما بحسه لا شعوريا ويحاول نفيه وتأكيد العكس لذاته .. ويكرر لنفسه دائما أنه قوى الشكيمة لا يتأثر بالنساء — « تلك الكائنات الشاعرية الهشة » وهو فى إنكاره لحقيقة ذاته يخلق ذلك التناقض المضحك بين ما يقوله وما هو عليه فى الواقع ، فهو يتحدث (بوبوفا) ويطلب منها أن تبارزه بالمسدسات شأنها شأن الرجال الذين يوجهون إهانات إليه ، ومع ذلك فبمجرد أن توافق (بوبوفا) على مبارزته وتقبل تحديه حتى يجد نفسه أمام حقيقة شعوره لأول مرة .. إن (بوبوفا) هى المرأة التى استطاعت بصلابتها المصطنعة ودلالها الأنثوى الذى اتخذ صورة الجلد ، أن تصدم خيال (سميرنوف) وتجعله يواجه حقيقة لأول مرة ، فيتحقق التكشف له ولها آخر الأمر .. ويتحقق التكشف ، يتم التوافق ، وتنتهى المسرحية نهاية تجمع بين حقيقتيها ..

* اليوبيل :

والموقف الذى يضم متناقضات النفس والأشخاص معا ويقابل بين الظاهر والباطن فى كل شخصية على حدة ، وفى الشخصيات كلها فى افتراقها والتقاءها ، هو الموقف

الذى تجسده مسرحية اليوبيل .. فى هذه المسرحية لانجد التناقض فى شخصية واحدة فحسب ، هى شخصية (شيبوشين) ولكتنا نجده بين الشخصيات بعضها والبعض أيضاً - فهناك تناقض بينه وبين زوجته ، وبين هيرين وزوجته (التى لاتظهر على المسرح) - وبين الموقف الذى يضم الجميع وبين العجوز (مرشوتكين) التى تهبط عليهم يوم احتفالهم باليوبيل هبوط القدر أو هبوط الحقيقة التى يهرب منها (شيبوشين) حقيقة فشله كانسان مع الناس ومع زوجته ومع هيرين الذى يمسك دفاتر البنك وهكذا ..

ويقوم الموقف أساساً على المفارقة ، واليوبيل الذى هو يوم احتفال ينتهى بمأساة ، أو كل ما أعد من أجل الاحتفال يتحطم ، ولا يظل يرن من بقايا الخطبة التى يلقيها مندوب المساهمين فى البنك - إلا « فى هذه الظروف من الأفضل تأجيل الموضوع .. من الأفضل تأجيل الموضوع » .. فالتأجيل هنا هو إعدام لحظة الاحتفال ... الذى لم يتكشف إلا عن مأساة يعيشها هؤلاء جميعاً .. هيرين وشيبوشين وزوجتهما .. والبنك والمساهمون والموقف كله ..

إن القدر الذى يرسل العجوز (مرشوتكين) ليس قدراً طائشاً يخطب خطب عشواء .. بوليس إرسالها من قبيل المصادفة .. ولكنها مبعوث قدر واع - بل وأكثر من هذا - بقدر شاعر يجسد ضحايا وحقائق هذه الشخصيات .. إن كل ما فى هذه الشخصيات من تخايا وبواطن مجسدة فى هذه السيدة .. ليس فى تكوين شخصيتها فحسب .. بل فى الموقف الذى تتخذه منهم أيضاً ..

إنها لم تأت لتطلب مالا فحسب ، بل لم تأت لتطلب شيئاً بعينه ، ولكنها - على المستوى الرمزى - أتت لتنبش بواطن الشخصيات وتزيح الغطاء عن ظواهرها .. فإذا حاول (شيبوشين) أن يجيبها إلى طلبها - أن يزيحها عن طريقه - أن يهرب من القدر الذى أرسلها له يوم الاحتفال - رفضت هى أى حل .. وحتى بعد أن تأخذ المال تجده ذريعة أخرى للمكوث معه .. حتى تحيل كل شيء إلى مأساة .

والمسرح ليس كوميديا بأى معنى من المعانى إلا إذا ضحكنا وسخرنا من بداية التناقض وتشابك أطرافه وحسب .. أما التناقض كما يتبلور آخر الأمر ، فهو بلادة حوله إلى مسرح مأسوى حقيقى .. لا مكان فيه لقهقهات تسرية أو سلوان .

آرثر ميللر ومشهد من الجسر

مثلاً ترتبط نشأة المسرح الأمريكى باسم « يوجين أونيل » ، فان المسرح المعاصر يرتبط باسمين لا يمكن تجاهلهما وهما « آرثر ميلر » و « تينيسى وليامز » . ولقد أراحنا ميللر عناء البحث فى حياته ، فوضع كتابا بعنوان « صبي نشأ فى بروكلين » - وملاؤه بأقاصيص ممتعة عن أيام صباه ، مغلفة بحنينه الشديد إلى تلك الأيام - مع ما فيها من قسوة - ولكن الكتاب مع ذلك لا يقدم الحقائق الكافية عن نشأة هذا الكاتب وبلورة مذهبه الفنى كما يراه هو . ولذلك فنحن نرجع إلى كتاباته المتناثرة إما فى الصحافة أو فى مقدمات مسرحياته ، حتى نكون فكرة واضحة عن هذا المذهب .

أما عن نشأته - فقد ولد فى مدينة نيويورك فى ١٧ أكتوبر عام ١٩١٥ - وحينما أثرت الأزمة الاقتصادية على عمل جده الذى يملك مصنعا ضخما - اضطر ميللر الصغير إلى العمل الجاد - فكان يستيقظ كل يوم فى الرابعة والنصف صباحا لتوصيل الخبز إلى مخبز المنطقة قبل أن يذهب المدرسة . ولا يبدو أن المدرسة قد تركت فى نفسه أثرا فى قوة الآثار التى خلفتها ذكريات عمله فى توصيل الخبز - وهو يقص علينا فى كتابه المشار إليه حادثة انقلاب دراجته وبعثرة الأرغفة ، مما أربكه وجعله يخطئ فى جمعها ثانيا فيضعها فى حقيبة المدرسة ، ويوصل الكتب إلى المخبز ! وذكريات تلك الأيام لاتحمل أى انطباع حى عن المدرسة ، فيقول إنه لم يكن يشغل نفسه على الإطلاق بالتفكير أو الدرس ، وإنما كان همه الأول ، هو الاستباق إلى ملعب كرة القدم هو ورفاقه . وقد أثرت الأزمة الاقتصادية أيضا على والده الذى كان يعمل بمصنع معاطف السيدات ، فذهبت بكل شيء .. وهكذا نشأ فى أيام صباه الأولى فى بروكلين نفس الجو الذى رسمه حول عائلة « لومان » فى مسرحية « موت قومبيونجى » .

وحين يتخرج ميللر من المدرسة الثانوية عام ١٩٣٢ ، لا يستطيع إكمال دراسته الجامعية لضيق ذات اليد . فيضطر للبحث عن عمل ، حتى يحصل على مصاريف

الدراسة - ويلتحق بجامعة ميشيجان . ويقول ميللر - فيما بعد - إن التحاقه بتلك الجامعة لم يكن مبعثه الرغبة في الحصول على درجة جامعية ، بقدر ما كان رغبته في الفوز بإحدى الجوائز التشجيعية الى تمنحها الجامعة لمن يتمتعون بمواهب فنية .

وكان فوز ميللر بأول جائزة مسرحية في الجامعة مفاجأة له ، إذ يقول إنه حينما فاز بهذه الجائزة لم يكن قد شاهد إلا مسرحيتين اثنتين ، لا يذكر منهما شيئاً ، ولم يكن قد قرأ إلا عن ثلاث مسرحيات أخرى . بل الطريف أنه سأل أحد أصدقائه كم يستغرق الفصل الواحد - أو كم ينبغي له أن يستغرق ؟ ثم اعتمد على إجابة هذا الصديق - أيا كانت - لينهى المسرحية الى حققت له الفوز .

وحيثما قدمه «جون تشابمان» بعد ذلك في مجموعة «أفضل المسرحيات لعامي ٤٨ - ٤٩» - وكانت المسرحية هي «موت قوميونجي» - تحدث عن شخصية ميللو ، قائلاً أنه شخص يستطيع أن يقوم بعمل كل شيء .. بيديه . إذ عمل فترة ما سائقاً لعربة نقل ، ثم جرسونا ثم عاملاً في مصنع . وربما توحى لنا هذه الحقائق بمظهر هام من مظاهر فن ميللر - وهو احتفاله بالتجربة المباشرة الذاتية . ان الشخص الذي يجرب هذه الأعمال اليدوية ويعاشر العاملين بها ثم يبدأ حياته الفنية - أيا كان الفن الذي يمارسه - لا بد أن يترك آثاراً واضحة لها في فنه الخاص .

وليس لنا في هذا المجال أن نناقش أثر حياة الكاتب في فنه - ولكن يجدر بنا على أي حال أن أنستمع ، إلى رأى يعبر فيه عن مفهومه عن فن المسرح :

« إن معالجتى للكتابة المسرحية والدراما نفسها معالجة «عضوية» - ولكي نوضح هذا وضوحاً ساطعاً ينبغي أن نفصل الدراما عن ذلك الشيء الذى نسيه الأدب في العصر الحديث . يجب ألا ننظر إلى الدراما بصفة أساسية وأولية من وجهة النظر الأدبية مجرد أنها تستخدم الكلمات ، وإيقاع الألفاظ والصور الشعرية . قد تكون هذه أشد أجزاءها التصاقاً بالذاكرة - وهذا صحيح - ولكنها لا تلزم للدراما لزوماً حتمياً .. »

وهذا ييسر لنا إلى حد كبير اهتمام «ميللر» بالارشادات المسرحية الى تغصن بها مسرحياته . ويفسر لنا أيضاً إهماله - دون شك - اللغة باعتبارها فناً أدبياً وإخضاعها

إخضاعاً تابعاً للأجواء الدرامية التي يضعها نصب عينيه ، ويوليها اهتمامه الأول . إن اللغة عند « ميللر » لم تعد سوى « عنصر » من العناصر التي يتوسل بها في خلق جوه وشخصياته وحديثه .. إلخ .. وتصوره للمسرحية لا يرتبط بالنص المطبوع — بل بالمسرحية الحية بأضوائها وتشكيلاتها ومستويات أخراجها على المسرح . ولعل هذا يفسر لنا أيضاً تحوله من شكل الشعر الذي كان يقوله بعض أشخاص مسرحية « مشهد من الجسر » في صورتها الأولى — وهي مسرحية من فصل واحد — إلى النثر — وحذفه لمعظم خصائص الشعر من تخليق للخيال ، وصور شعرية ورؤى مجسدة ... إلخ . إلى النثر الذي يرتبط بجو الواقع / الذي يتمسك به — في صورة خاصة — في هذه المسرحية .

لم يشر ميللر حين أعاد كتابة المسرحية إلى تغيير لاشك أنه هام — وهو ترك الشعر الذي كان يسود المسرحية ، وإبداله نثراً عادياً . وكثيراً ما نجد أن الصورة النثرية الجديدة لا تختلف في كليتها عن الصورة الشعرية الأولى — فمثلاً نجد أن أحاديث « رودولفو » الطويلة التي يبدأ بها الفصل الثاني كانت كلها شعراً (وكانت كاترين ترد عليه نثراً) ومع ذلك فالشعر القديم لا يكاد يختلف في حرف عن النثر الجديد . أما فيما عدا ذلك فقد تغير كل ما في المسرحية . ومن أهم هذه التغيرات نمط الحديث (المونولوج) الذي يبدأ به القيرى المسرحية : فبعد أن يصف عمله بالحمامة وينتهي إلى التحدث عن الفقراء ومتاعبهم ... إلخ . يستمر قائلاً :

حينما يعلو المد

وتدفع الرياح نسيم البحر إلى هذه المنازل

أجلس هنا في مكتبي

وأخال الزمن قد توقف هنا :

وأفكر في صقلية التي جاء منها هؤلاء الناس

والصخور الرومانية في « كالابريا » ومدينة « سيراكوزا » فوق صخورها العالية ، حيث التحم أهل قرطاجنة مع اليونان في حروب دامية . وأذكر « هانيبال » الذي قتل أجداد هؤلاء . وقيصِر وهو يلهمهم بأسواط اللاتينية وهذا — جميعاً — مضحك بطبيعة الحال .

فلقد تعلم «آل كابوني» فن التجارة على تلك الأرصفة ..

وهذا «المونولوج» أكثر ابتعاداً عن شخصية المخامى ، ونغماته أشد هدوءاً من نغمات المونولوج الثرى ، فان «الفيرى» فى المسرحية الأولى متفرج بعيد عن مجرى الحوادث منفصل عنها. أما فى المسرحية الحالية، فالفيرى نفسه مهاجر إيطالى، وإذن فهو ينتمى إلى هذا المجتمع من المهاجرين، ويهيم له ذلك أن يرسم الصورة الى يرسمها لنفسه من أنه «مخام آخر» ، يرتدى ثياباً مختلفة تماماً ويستمتع إلى نفس الشكاوى فى صقلية القديمة ..

أما إشارة «الفيرى» فى المسرحية الحالية إلى «آل كابوني» على أنه «أعظم أهل قرطاجنة على الإطلاق» فانها توحى بجو الواقع أكثر مما يوحى المونولوج الشعرى الأول. إن «الفيرى» فى المسرحية الجديدة «شخص حقيقى» — صحيح أنه يحلم فى بعض الأحيان ، وصحيح أنه الوحيد الذى يستخدم صور الشعر حتى فى أحاديثه الثرية ، وصحيح أنه فى صلابته موقفه من «إيدى» ، وتكراره لبعض الجمل التى توحى لنا بجو «الكورس» اليونانى الذى يقص فقرات من القصة ويعلق على ما يحدث ويكاد يتنبأ ببعض الأحداث ، (كأنما يرمز لأحكام القدر) — إلا أن «الفيرى» فى المسرحية الجديدة آدمى لا شك فى هذا .. فهو ابن هذا المجتمع ، وهو يدافع عن قضية الحب بين «رودالفو» و «كاترين» ، ويعارض «إيدى» معارضة شديدة فى موقفه منها ، ويتجاهل عواطفه إلى حد كبير ويحاول أن يشرح له الموقف من وجهة نظر مواطنه الايطالى المستوطن أمريكاً . واستخدام النثر أذن أمر جوهرى لربط هذه الشخصية الواقعية إلى حد ما بواقعها .

ولكن ألا يحمل «الفيرى» فى حديثه وشخصه بذور المعلق الكورسى؟ ألا يحكم على الأحداث ويقدم لها ويعلق عليها من وجهة نظر تعتبر إلى حد ما محايدة وعامة — وإلى حد أكبر منفصلة عن حدود الزمن والمكان ، ومن ثم أقرب إلى القدرية بوجه عام ؟ إذا كان هذا صحيحاً — ولعله كان يتمشى مع تصور ميللر الأساسى للشخصية — فلم لم يبق ميللر على المونولوجات الشعرية التى كان يقولها فى المسرحية الأولى؟ إن الشعر فى هذه المونولوجات يحرر «الفيرى» من انتمائه إلى المجتمع ، ومن ثم يفتح لنا نافذة

حرة ننظر منها في موضوعية إلى هذا المجتمع من عل ، ومن ثم يتيح لنا أن نخرج بانطباعات مختلفة عن المسرحية ، طالما أن هذا « الشاعر » ينظر إليها من زاوية مختلفة أيضاً .. إن هذا « المشهد العلوى » يميز مونولوجات ألفيرى الأولى — مثلاً :

ومع ذلك — فعندما يعلو المد
وأثم رائحة البحر الخضراء
وهى تطفو إلى نافذتى
أجد على أن أصعد البصر إلى حمامات الفقراء وهى تحلق فى الجو
وأرى بعض الصقور هناك
نسور الصيد التى عرفها العالم القديم
تخلق — أيضاً — فى وحشية فوق غابات إيطاليا
وبينا يعرض على الأطراف المتنازعون أسباب القضية ، أرى بيوت العناكب وهى
تنمزق ، وأطلال قصور « بحر الأدرياتيك » تعيد بناء نفسها : « كالابريا » ؛
وفجأة تبدو عيون الشاكي المسكين كأنما هى منحوتة فى الصخر ، ويبدو صوته
الراعد نحوى كأنما يتخطى ألف حجر متساقط .

إن الحامى « ألفيرى » فى المسرحية الأولى ذو خيال خصب ، يربط فيه حاضر هؤلاء المهاجرين القادمين عبر البحار إلى شواطئ أمريكا ، بماضيهم العريق ، ويخلق لهم الجو الذى ارتبط فى خيال ميللر بالمدينة اليونانية القديمة « بوليس » بكل تقاليد عادات أهلها وصراعاتهم التى جسدتها تراجيديات اليونان القديمة . إن البعد المكافئ — وركوب البحر — وتكوين لون « من » المستعمرة « الغريبة فى عالم حديث ، — هذا البعد المكافئ يرتبط فى خياله بالبعد الزمنى ، فكأنما ينقلنا إلى ذلك العالم المندثر ، بكل جلاله وغموضه الذى كساه الزمن أثوابه الشاحبة .

وعلىنا إذن — ونحن نناقش دور « ألفيرى » فى هذه المسرحية — ألا نغفل أياً من هذه الاحتمالات . فالشعر فى « ألفيرى » ليس « شكلاً لغوياً عالياً — يمكن أن يحمله الكاتب دلالات غنية » فحسب ، ولكنه الوسيلة الوحيدة التى تؤكد الصورة التى خلقها ميللر فى ذهنه أولاً عن طبيعة هذا المجتمع المنفصل عن بقية العالم . إن هذه

الأسرة (إدى وزوجته بياتريس وابنة أختها كاترين) ليست أسرة إيطالية عادية ، أو أمريكية خالصة ، كما أن جميع أبطال المسرحية (ماركو - رودولفو .. إلخ) لا يمثلون أى الجنسيتين فحسب ولكنهم يكونون بلدا جديدة - بلدا ليست حديثة بأى معنى من معانى الكلمة - وإنما هى بلدة ذات قوانين خاصة - تنتمى - بصورة ما - إلى العالم القديم - عالم اليونان الذى كان يشغل خيال ميللر دون شك - يقول ميللر : إن المسرحيات اليونانية الكلاسيكية قد نجحت لأن :

« المواطن اليونانى فى ذلك الوقت كان يرى أنه لا ينتمى إلى « أمة » أو « دولة » بل إلى « بوليس » أى مدينة . وكانت هذه البوليسات وحدات صغيرة ، نشأت - فيما يبدو - من نظام قبلى بدائى ، كان أفرادها يعرفون بعضهم البعض اسما وكيانا ، لقلة عددهم - نسبيا - ولصغر مساحة بلدهم . وكان أهم ما شغل الدراما اليونانية هو القانون الأزل - القانون المطلق - وكان « البناء الكبير » لاجتماعهم - إذا جاز هذا التعبير - تعبيراً عن عقيدة أساسية عند الناس ، الذين لم يكونوا يتصورون بعد - لحسن الحظ - أن الفرد يستطيع أن ينجح فى حياته الشخصية ويزدهر حاله مدة طويلة إلا إذا رغد العيش فى مدينته « بوليس » .

وإذا سلمنا بصحة محاولة « ميللر » لكتابة تراجيديا يونانية - كما يقول هو فى مقدمته - وكما يوافق فى ذلك كثير من النقاد ، فلا بد لنا أن ننظر فى دور ألفيرى ليس بصفته شخصية مسرحية أو برولوج أليزابيثى ، ولكن على أنه مزيج من كورس يونانى ، وصوت قلدر كلاسي ، ومن ثم يكون الشعر أقرب إلى طبيعته ، أو على الأقل - لون من الحديث أقرب إلى الشعر منه إلى النثر . وإذن - فهل لنا أن نفضل شعر المسرحية الأولى على نثر المسرحية الحالية ؟

* * *

وإذا انتقلنا إلى مفهوم التراجيديا الذى بنى عليه « ميللر » مسرحيته الحديثة - كان علينا أن نتوقف قليلا ونطرح السؤال الخطير الذى ما يفتأ يتردد حتى الآن وهو : هل يمكن خلق تراجيديا حديثة لا تعتمد على عظمة الشخصية التراجيدية ، وتتكون أشخاصها من العامة الذين لا يتسمون بقلرة خاصة على التعبير ، أو على الأقل - إذا

استطاعوا توحيد إحساسهم أن يصلوا إلى أعماق بعيدة — ليس لهم من الامتياز الشخصي ما يعمق من وقع مأساتهم على نفوسنا ؟ إن هذا السؤال قد طرح أكثر من مرة وبخاصة عندما يتعرض النقاد للتراجيديات الحديثة التي تعالج مشاكل ومآسي الرجل العادى وبالنسبة « ميللر » ، نجد أن الأساس الوحيد الذى يمكن أن يبنى عليه مفهوم تراجيدياه ، هو الارتداد إلى العواطف البدائية التى لم يصبها التعقد الحديث أى إلى أشد العواطف بداءة — ومن ثم أكثرها اقترابا من الإنسان فى فطرته — وأقدر على التجاوب مع الناس فى أى زمان ومكان ، و « آرثر ميللر » فى هذه المسرحية يعتمد على مفهوم يقترب من هذا كثيرا — فيجسد لنا مأساة « إدى » فى محاولته تحقيق ذاته عن طريق الانتماء إلى مجتمع يحترمه ويقلده — ويحفظ له « اسمه » .

وإذن فقد استبدل « ميللر » عظمة الشخصية التراجيدية بعظمة « الانتماء إلى مجتمع » — وهو يسمى هذا الانتماء « عاطفة بدائية لم تفارق الإنسان منذ نشأته الأولى » ويؤكد هذه الملاحظة بفكرته عن المدينة اليونانية : « البوليس » . وخطؤه التراجيدى ينبع من خيائته لهذا الانتماء — هذه الخيانة التى تفقده « احترامه » و « اسمه » ، ومن ثم يتحتم موته بعد أن مات نفسيا .

ولكن المشكلة التى يعرض لها « ميللر » لا تقف عند حد الإخلاص للمجتمع أو بيئة أو مدينة . إنها — كما يعبر « ميللر » فى مقاله عن « الأسرة فى الدراما الحديثة » — مشكلة بناء « جسر » يصل بين الإخلاص للمجتمع الصغير وهو الأسرة — بمفهومها الضيق — والإخلاص للمجتمع الكبير وهو العالم بأشد مفاهيمه اتساعا . فالصراع إذن فى شخصية « إدى » لا يمكن فى محاولته الانتماء إلى مجتمعه « القبلى » الذى لا يضم سوى العاملين بالبحر من « إيطاليين — أمريكيين » — وإنما يمكن فى محاولته التوفيق بين ولائه لهذا المجتمع ، ولوائه للمجتمع الضيق ، (زوجته وابنة أختها) . ومن هنا نجد أن قطبي الصراع الخارجيين لا يتمثلان فى مجرد اختطاف كاترين من بين يديه ، بعد أن كبرت وأنبعت وحفلت بكل ما يرمز إلى شبابه المنصرم . إن هذه القصة العاطفية بقطبيها كاترين — بياتريس من ناحية ، وهاركو — رودولفو من ناحية أخرى — ترمز لطرفى

الصراع في نفسه ، ولاؤه أولاً لزوجته وابنة أختها الى يحبها (إما كابنته أو كحبيبة) وهو الولاء للمنزل الذي يحقق ذاته الضيقة ، ويحصره في غريدته القادرة على الحب والانفعال بل والانزال ، ولاؤه ثانياً لما ركو ورودولفو اللذين يمثلان إحساسه بولائه لمدينته ومجتمعه الجديد - الذي لابد أن يضعه في اختبار يمتحن فيه صدق ولائه له :

ومن ثم يبدأ هذا الصراع أولاً أحياناً يتغلب ولاؤه للمجتمع فيستضيف ماركو ورودولفو (ليس فحسب لأنهما قريباً زوجته ولكن لأنهما أبناء دمه الذي لا يستطيع أن يعصى إيماءه) . ثم يشتبك خيط هذا الولاء مع خيط ولائه لزوجته (بالمعنى الضيق لهذه الكلمة) إذ أنه يبدأ في التأرجح بين هذين العنصرين فيهجّر زوجته في الفراش - (وهو لا يهجرها فحسب بعد أن يصل هذان القريان ، وإنما يكون قد هجرها من ثلاثة شهور - بينما لم يصل الرجلان إلا من أسبوعين) وهذا الهجر هو الموعول الأول الذي يصدع ولائه لبيته بعد أن تصدع هذا البيت نفسه حين أباح « إدى » لنفسه أن يحيط « كاترين » بحب أناني غريب - يفصم كيان « إدى » النفسي رويدا رويدا . وحينما يتبين « إدى » - في لحظات انفجاره بين أيدي « ألفيري » المحامي - أن ولائه لمجتمعه الكبير أصبح في موقف حرج دقيق - يتوتر إحساسه أشد التوتر - ويفضل أن يكبت مشاعره نحو « كاترين » وأن يحاول التغلب على هذه المشاعر ، على خيانة ضيفيه اللذين يرمزان إلى هذا المجتمع الكبير .

والخطأ التراجيدي ينشأ أيضاً من التناقض الذي لا يحسه « إدى » وهو يدمر كيانه النفسي . فهو يدعى الولاء ولا يدرك معناه . وهو لا يجسر على إبلاغ الشرطة عن مكان « الغواصين » (أي المهاجرين المتسللين دون تصريح قانوني) بينما كل جوارحه تناديه أن يفتك بهما . وحينما يعمر الأمر عن طبيعة ولائه الذي يمنعه .. يندفع نحو قلره كالمجنون ، ويتصل بالشرطة ليذكر الإحساس الوحيد الذي يبقيه على قيد الحياة ، وهو إحساسه بالانتماء إلى مدينته « اليونانية » .

* * *

أما واقعية « ميللر » التي لاشك فيها هنا - فهي تساعد على خلق جو هذا المجتمع « البيتي » الصغير الذي يعرف فيه الأشخاص بعضهم البعض ، ويتبادلون حواراً عادياً

يتناول أبسط الأشياء وأكثرها عادية، فيخلقون هذا الجو من الألفة بينهم، إنهم يمارسون نفس العمل ، ويعرفون بعضهم البعض معرفة دقيقة لائحكمها قوانين الدولة أو أحكام الشرطة . ومما يساعد هنا على خلق هذا الجو من الألفة والمودة ، خضوعهم جميعاً لنفس الظروف من الاختباء عن عيون رقباء الشرطة ، ومن ثم إحساسهم بضرورة التواد والتراحم حتى يستمروا في العيش .

وهذه الواقعية التي يبسط بها « ميللر » مسرحيته ، واقعية لانتهم بالفرد خارج نطاق هذا المجتمع — فالمجتمع نفسه فرد — وكل جزء فيه (أى كل فرد) يتحدث نفس اللغة ويكاد يتوصل بالإشارة دون اللغة ، لاشترائه مع بقية الأجزاء في بناء الفرد الكبير . ومن ثم لم يهتم (ميللر) بتخصيص الحوار حسب طبيعة الشخصيات . كلهم يتحدث نفس اللغة — لأن فيهم جميعاً نفس الروح . إن واقعية « ميللر » تضع الشخصيات على حافة الحياة — مثلاً تضعهم على حافة البحر . إنهم يريدون أن يعيشوا وحسب . إنهم لا يستطيعون أن يجدوا عملاً في إيطاليا — ما ركو قد خلف وراءه زوجة وثلاثة أطفال أحدهم مريض بالسل . ورودفو يربط حبه لكاترين بالعمل الذي لا يجده إلا في أمريكا — ومن ثم يرتبط بتحقيق حبه بتحقيق حياته .

والتفاصيل التي يسردها ميللر في ثنايا مسرحيته لانتص فرداً بعينه وإنما تخص المجموع . فإذا كان هؤلاء العاملون بالبحر يفرغون شحنة بن من إحدى السفن ، انتشرت رائحة البن فدخلت جميع المنازل وأفاحت رائحة زكية تشعر الجميع بوحدة إحساسهم ومن ثم وحدة انتمائهم . وبعض هؤلاء مثل « مايك » و « لويس » يعرفون كل شيء عن حياة الأسر في هذا المجتمع ويناقشون تفاصيلها مثلاً يناقشها أصحابها . و « كاترين » لا ترى في تبادل الإشارات والضحك من النافذة مع « مايك » شيئاً معيياً . فهو ابن أسرتها أياً كان نسبه الحقيقي . وهكذا نرى أن كل شخصية لا تنفرد بحوار خاص ينفرد بدوره بتفصيلاته الخاصة به ، وإنما يشترك الحوار بتفصيلاته الكثيرة المنتثرة في خلق هذا الجو الواقعي .

* * *

أما « مستويات الإخراج » التي يعتمد إليها ميلار ، وتقديم أكثر من مشهد على المسرح في نفس الوقت ، فهو يزيد هذه الفكرة الأساسية تأكيداً — أى أن البيت والشارع والبلدة وشاطئ البحر شيء واحد — وهم جميعاً شيء واحد لأنه يوجد في نفوسهم . بل إن مكتب المحامى نفسه يدخل هذا الإطار — لأنه في الحقيقة غير موجود — وهو رمز لقوة القانون الذي لا يعترفون به ، وأحكام الشرطة التي يهربون منها ، أو هو — إذا عدنا إلى مفهومه الرمزي — صوت القدر الذي يربطهم بالفكرة الأصلية للمدينة اليونانية التي شغلت ذهن ميلار وهو يكتب هذه المسرحية .

المشهد الافتتاحي عند شيكسبير

كتب البروفسور لو كاس - في كتابه، عن التراجيديا وكتاب الشعر لأرسطو - يقول إن أرسطو خلف للعصور الوسطى تركة مقدسة ، لم يستطع كتاب المسرح أو نقاده أن يتخلصوا من سيطرتها عليهم .. ولقد نشط النقاد في عصر النهضة في تفسير [نصوص أرسطو والإضافة إليها - وكان أهم ما يدور حوله النقاش مفهوم الوحدات الثلاث من زمان ومكان وحدث ، (مع أن أرسطو لم يقل إلا بوحدة الزمان والحدث) وتقسيم المسرحية إلى فصول ، وطبيعة أشخاص التراجيكية وموضوعاتها ، ولون الشعر الذي تكتب به التراجيكية ، والهدف منها ، ودور الجوقة في المسرحية]

• السرد :

وإذا كان النقاد القدامى قد تعرضوا في إفاضة وإسهاب لكل هذه الموضوعات ، فمن المحتمل أنهم لم يوفوا السرد المسرحي حقه من الدراسة ، إذ عاد هذا الموضوع إلى بساط البحث في العصر الأوغسطيني الإنجليزي ، وأثيرت حوله مناقشات بالغه الحدة وخاصة بين كتاب الكلاسيكية الجديدة في فرنسا وإنجلترا .. ولم تكن عودة الموضوع مبعثا أرسطو وحده الآن ، بل شاعر الإنجليزية الأكبر ولیم شيكسبير ..

ويتضح لنا هذا حين نتأمل المشاهد الافتتاحية في مسرحيات شيكسبير واختلافها الجوهري عن مثيلاتها في المسرح اليوناني والروماني .. فقد كانت التراجيديات اليونانية تقوم على قصة معروفة شائعة بين الناس ، أو أسطورة قديمة يعالجها شعراء الملاحم مثل (هوميروس) و (فيرجيليوس) ومن ثم لم يكن كتاب المسرح اليوناني يهتمون بعرض القصة كما حدثت بتسلسلها الواقعي الطبيعي ، أي لم يكونوا يقدمون القصة من بدايتها إلى نهايتها معتمدين على حضورية الحدث أمام النظارة ، فهذا يكسر قاعدة وحدة الزمن الأرسطية ، وإنما كانوا يتوسلون بالسرد إما على أفواه الكورس ، أو على أفواه ممثلي المشهد الأول ، أو كما يسميهم (جون درايدن) ممثلو الافتتاحية أو المدخل ..

وكان السرد يتناول غالبا ما حدث قبل بداية المسرحية ، أي القصة التي حدثت قبل هذا اليوم الواحد الذي نشهد فيه الحدث .. ويقول (جون درايدن) :

« تشهد للقدماء معظم مسرحياتهم أنهم كانوا إراخون وحدة الزمن هذه مراعاة صادقة .. انظر إلى ما أسبهم تجد أنهم يقدمون منذ اللحظة الأولى للمسرحية أهم جانب من جوانب الحدث ، وآخر أجزائه ، بينما تسرد الحوادث السابقة عنه على أفواه الممثلين ، وبهذا يضع النظارة — إذا جاز هذا التعبير — حيث تصير خاتمة السباق ، ويوفر عليهم الانتظار المرهق حين يبدأ عرضه من أول المضمار .. وهكذا لا يجشمك عناء مشاهدته في أولى مراحل السباق ، بل تراه حين يشرف على المرمى ويقترب منك تماماً عند خط النهاية .. »

وحين كسر شيكسبير قاعدة وحدة الزمن ، لم يعد بحاجة إلى السرد الطويل لما حدث قبل المسرحية إلا في حدود بالغة الضيق ، وأصبحت الحوادث عنده مزمنة لحدث المسرحية نفسه ، ومن ثم اختلف عنده دور المشهد الافتتاحي ، بل إنه اختلف عنده في كل مسرحية حسب تطوره من مسرحياته الأولى إلى تراجمدياته العظيمة في النهاية .. وكثيراً ما أكد نقاد شيكسبير أن هذا المشهد يحدد جو المسرحية كلها ويعزف اللحن الأساسي الذي يتكرر أثناء أحداث المسرحية حتى نهايتها .. ولكن هذا القول لا ينطبق على كل مسرحيات الشاعر العظيم .. إذ أن المشهد الافتتاحي عنده قد تعرض دائماً للتغيير ، فأحياناً نجده يخلق لنا جواً خاصاً من الخرافة يمهّد لحدث المسرحية ويصبه فيه ، وأحياناً نجده يستخدم « البرولوج » الذي يصف مكان الأحداث وزمنها ويعلق على موضوع المسرحية بصفة مبدئية ، وأحياناً نجده يعالج موضوعه مباشرة منذ أول لحظة ، عارضاً خطوط الصراع العامة ، أو إحدى الشخصيات الرئيسية في المسرحية ، وأحياناً ما يقدم فكاهات لفظية تعتمد على التورية واللعب بالألفاظ وحسب .

• الخرافة والواقع :

ولقد تعرض النقاد كثيراً لوظيفة الأحداث الخرافية في مسرح شيكسبير ، وأوجدوا لها ألف تعليل نفسي وفني واجتماعي . ولكن الملاحظ أن ولوع شيكسبير باظهار تلك القوى في المشاهد الافتتاحية يرتبط دائماً بمفهومه عن الشخصية التراجيدية ، ذلك المفهوم الذي لا يصور البطل إنساناً عادياً يعيش حياته على الأرض فحسب وإنما ينتمى بصورة ما إلى دنيا العظمة الخالدة التي تكشف حجاب الفناء الأرضي أمام بصيرته ، وتربطه بدنيا الأرواح التي لا تعرف الفناء أو النهاية .. والبطل أيضاً ذو قدرة خارقة على التصور والشفافية النفسية التي يستطيع بها أن يرى مالا يراه الغير ، وأن يتخيل أشباح الموت وأن يخاطبهم ويسمع أحاديثهم .. ومن ثم رأينا بروتس إلهامات شبح

يوليوس قيصر ، " ويعانى من حديثه أشد ألوان العذاب ووجدنا ريتشارد الثالث يرى
أشباح من قتلهم يطوفون بجيسته واحدا بعد الآخر ، يستخرون منه ويؤكدون انتقامهم
الرهيب .. ووجدنا هاملت يحدث شبح والده ، وماكبث يرى شبح بانكو وهكذا ..
والمشهد الافتتاحى فى ماكبث يقع فى مكان منعزل عن العمران ، لا يسكنه أو
يرتاده أحد ، ونسمع عند البداية هزيم الرعد ونرى لمح البرق وتغلف ضجة العاصفة
بداية المشهد ثم تظهر الساحرات الثلاث ، وهى مخلوقات غير أرضية ، لها أجساد
النساء وثيابهن ، ولها ذقون الرجال وعنفهم ، وهى ذات قدرة على التنبؤ والبصر بالمستقبل
ولا تعيش حياة الآدميين ، بل تخلق فى الهواء ، وتغوص فى الأرض وتظهر وتختفى
دون حدود أو قيود ..

الساحرة ١ : متى نلتقى ثانية نحن الثلاث .. فى الرعد أم فى البرق أم فى المطر ؟

الساحرة ٢ : حين تنجلى جليلة المعركة فيخسر فريق وينتصر فريق ..

الساحرة ٣ : وذلك قبل غروب الشمس ..

الساحرة ١ : فى أى مكان ؟

الساحرة ٢ : فوق الربوة ..

الساحرة ٣ : حيث نلقى ماكبث ..

الساحرة ١ : إننى قادمة يا جرامالكين !!

الجميع : إن بادوك تنادى علينا - هيا ..

الخير شر والشر خير ..

فلنخلق فى الضباب والهواء القدر (نختفى الساحرات) ..

والساحرات - هكذا - تشيع جوا من الخرافة بما تقوله من كلام غريب ، وما
تلفظ به من كلمات غامضة ترتبط بمهنة السحر التى يمارسها والى تربط الجان بالبشر ،
ولكنها كذلك تقول كلاما واقعا يرتبط بمحدث المسرحية الرئيسى .. فهى تعرف
أخبار المعركة ، وتتنبأ بأنها ستنتهى قبل غروب الشمس ، وأن ماكبث سيعود فى طريق
جبل فيمر ببروة تستطيع الساحرات أن تقابله هناك .. ولكن ماذا من أمر غضبة الطبيعة
والرعد والبرق والمطر ؟ وماذا من أمر الكائنات المسحورة التى يتصلن بها مثل
جرامالكين ، وبادوك ؟ ... وماذا من أمر الخير والشر اللذين اختلطا فلم يمايزا ؟
وأخيرا ماذا من أمر الضباب والهواء القدر ؟ ..

إن هذه الساحرات لا تخلق جواً مسرحياً بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة ، ولكنها تلقى الضوء على خط درامى فى شخصية ماكبث — أساساً — وبعض الخطوط الأخرى فى سائر الشخصيات .. أما الخط الأول فهو التآرجح بين المجد الخداع ، أو السمو الذى يهوى بصاحبه للحضيض ، أو بالأحرى ما يظن به الخير وهو شر — وهذا هو ما يرسمه تآرجح الساحرات بين الخرافة والواقع — وعدم انتمائها كلية إلى دنيا الجان ، أو دنيا البشر .. وهذا الخط نفسه هو الذى يصور المفارقة فى شخصية ماكبث ، تلك التى لاتتأرجح فحسب بين الوهم — وهم المجد والعظمة السياسية — وبين الحقيقة — حقيقة الشجاعة والذكاء والخير فى نفسه. بل تمتزج فى كل خطوة يخطوها بين هذين الطرفين ، فهو فى الوقت نفسه يصعد ويهبط ، ويكسب ويخسر .. والتعبير بالإنجليزية عن خسران المعركة والفوز بها يدل على هذه المفارقة من أول لحظة ، فالساحرة الثانية تقول حرفياً : « عندما تخسر المعركة وتكسب » أى أن المكسب والخسران يتم فى نفس الوقت ، مما يوحي بأن انتصار ماكبث فى المعركة ليس انتصاراً خالصاً وإنما هو خسران لشيء لانهلعه الآن ، ولانهلعه إلا حين تلقى ماكبث نفسه ..

أما قدرة الساحرات على التنبؤ فهى تؤكد المفارقة أيضاً وتنميتها ، فالساحرات تدلى بنبوءات إلى ماكبث ، حميلة فى ظاهرها ، بشعة فى باطنها .. فحينما تقول أنه لن يقتل على يد من ولدته امرأة ، تخدعه فى الحقيقة ولا تصدقه . فهو يتصور أنه ما من إنسان لم تلده امرأة ، بينما يقتله (ماكدف) الذى أنجبته أمه بعملية قيصرية . وإذن فالنبوءة هنا معكوسة الدلالة ، تؤكد البريق الظاهر أمام عين ماكبث ، وتخفى الهلاك الرابض فى ثناياها .. وهى إذن تمتزج نزعات ماكبث ، وتجسد الصراع فى نفسه ، بما تلقىه إليه من ألفاظ خادعة .. وهذا هو الذى يلوح من اتفاق الساحرات على اللقاء مع ماكبث فى لقائها فى أول مشهد ..

* البرولوج *

وفى مسرحية (ترويلوس وكريسيدا) يستخدم شيكسبير (البرولوج) أى الشخص الذى يقدم مكان المسرحية وزمنها . ويسرد طرفاً من الحوادث السابقة على المسرحية ، فهو يطرق فى هذه المسرحية قصة من الأساطير اليونانية التى عالجها هوميروس وعالجها فى الإنجليزية تشوسر ، ويريد أن يحدد الصورة الجديدة لهذه القصة .. والبرولوج فى المسرح الأليزابيثى ينتهى دوره بوجه عام بمجرد الانتهاء من إلقاء خطابه ، ولم يكن

يعاود الظهور على المسرح اطلاقاً في سائر مشاهد المسرحية ، وقد يعود فحسب بصفته (إيلوج) ليلقى بأبيات النهاية ..

البرولوج : في طروادة يقع المشهد ..

إذ أن أمراء اليونان المتعاليين : ثارت دماؤهم الملكية فأقلعوا بسفهم من جزر اليونان إلى ميناء أثينا محملة برسل الحرب الضروس وعدتها ..

ثم إلى ساحل فريجيا ، وقد وكدوا الأمان على غزو طروادة فهناك - داخل أسوارها المنيعه ، تعيش هيلن ، زوجة الملك ميثيلوس ، بعد أن خطفها باريس الفاجر واتخذها خليله له . وهذا هو أصل الخلاف .

وبعد أن يصف البرولوج السفن والأبواب الستة لمدينة طروادة ، ومزاليجها المحكمة ، وسهول البردنيل وأبناء طروادة .. إلخ يقول :

ولقد أتيت هنا .. أنا (البرولوج) المسلح ، لا لأقوم مقام قلم الكاتب أو صوت الممثل ، وإنما لأقول ما يناسب موضوعنا هذا وحسب .. فسأخبركم أيها النظارة العدول أن مسرحيتنا لا تبدأ حيث بدأت مناوشات الحرب بين الطرفين ، بل تتخطى تلك المرحلة الأولى ، وتبدأ من الوسط ، ثم تمضى بالقصة إلى النهاية ..

ثم يطلب من النظارة أن يحكموا على المسرحية حكماً عادلاً ، وعلى الفور يخرج ويدخل تريلوس نفسه وهو بطل المسرحية ومعه (بنداروس) عم كريسيديا فيعرضان الموقف الأساسي للمسرحية ، الذي تنفرع عنه باقي المواقف والأحداث ..

* الكورس الجديد :

وإذا كان السرد في المسرح اليوناني يتم على أفواه أعضاء الكورس أو شخصيات المقدمة ، فإن شكسبير في مسرحياته التاريخية يستخدم كورساً جديداً . لا يرتدى ثياب الكورس الكلاسيكي ، بل يتجسد في شخصيات ثانوية يدور عملها في نطاق عمل الشخصيات الرئيسية ، وتتصل بها عن قرب ، ومن ثم تستطيع أن تقدمها إلى الجمهور قبل أن تبدأ الحوادث ، أو في المشهد الافتتاحي .. ونحن نلاحظ أن شكسبير لا يعتمد إلى السرد وحده مطلقاً ، فهو حتى حين يسرد قصة حب بين عاشقين ، يقدم إلينا العاشقين في الحال بعد ذلك ، كأنما ليكمل الصورة التي خلفها في السرد أولاً .. ونلاحظ أيضاً أن هذا الكورس الجديد ليس محايداً ، ولكنه يشترك في الحدث عن طريق رؤيته الخاصة له ، ومن ثم يقدم إلينا زاوية جديدة ننظر منها إليه ..

ففى مسرحية ' أنتونى وكليوباترا ' نرى فى المشهد الافتتاحى (فيلو) و (ديمتريوس) وهما من أصدقاء (أنتونى) يتحادثان حول هوة الغرام التى يتردى فيها أنتونى مع كليوباترة ، وينعى (فيلو) على أنتونى تركه العمل فى الجيش والزعامة السياسية وتحوله إلى أحمق تلعب به أهواء غانية ! ويقول أنه أصبح نسبات باردة تطفىء من لظى شهوة العجرية — كليوباترة ! وأن أحد أعمدة العالم الثلاثة قد تهاوى وسقط ! ثم يدخل على الفور أنتونى وكليوباترة . وقد وصلت الرسل من روما — إلى أنتونى ، فترى ذلك المهجوم الذى شنه فيلو على أنتونى يتوازن فى كفة مع التهاب عاطفة (أنتونى) والصورة السامية التى يفهم فى إطارها الحب ..

كليوباترة : إذا كنت تحبى حقاً .. فقل لى إلى أى حد ؟

أنتونى : إن الحب الذى يعرف الحدود فقير هزيل .

كليوباترة : سأقول لك إلى أى مدى يمكن أن يصل غرامنا

أنتونى : إذن عليك أن تبحثى عن سماء جديدة وأرض جديدة !

وحينما تقول له كليوباترة أنه يتلقى الأوامر من روما ، وأن الرسل قد وصلت إليه من زوجته ومن أوكتافىوس ، وأن عليه أن يصغى لما يقوله أهل روما ، ينفجر أنتونى قائلاً :

أنتونى : فلتذب روما فى نهر التيبر ، وليهو صرح الإمبراطورية الشامخ ! إن هنا مكانى . ما الممالك إلا طين ، والأرض بروثها تطعم الحيوان مثلما تطعم الإنسان . إن شرف الحياة وسموها فيما نفعه الآن ..

(يختصمها)

وحينما ينصرف أنتونى وكليوباترة يختم (فيلو) و (ديمتريوس) المشهد — بصفتها أعضاء فى الكورس الجديد ! فهما يعلقان على العلاقة بين أوكتافىوس ، وأنتونى وعن احتقار أنتونى لزميله فى حكم الإمبراطورية ، وعن فقدان أنتونى نفسه حينما يكون مع كليوباترا ، وهكذا نرى أن الكورس دائماً يتدخل هنا ليقدم لنا صورة المشهد من زاوية أخرى غير زاوية الأشخاص أنفسهم ، فالكورس يعلق أحياناً وأحياناً يسرد — وهو دائماً ليس وحيداً ، بل مرتبط أساساً بالأحداث الدرامية المزمنة له .

الشعراء الرومانسيون الانجليز

مقالات حديثة فى النقد

نشرها : ماير هـ . ابرامز

أيضاً هذا الكتاب مقالات حديثة عن كبار شعراء الانجليزية فى «العصر الرومانسى» كما يسميه محرر الكتاب. ويمتاز الكتاب بأنه يعرض معظم وجهات النظر النقدية تجاه الشعر الرومانسى بصورة عامة بل إن فيه مقالات تعارض فى المنهج الذى تتبعه والحقائق التى تقدمها تعارضاً أساسياً وجوهرياً ، ولكنها مع ذلك لا تختلف فى أنها محاولات صادقة — علمية على الأقل — ترى أولاً وأخيراً إلى إلقاء الضوء، دون فرض رأى خاص لأحد الكتاب .

وينقسم الكتاب إلى سبعة فصول — الأول يتناول العصر الرومانسى بصورة عامة ويشتمل على ثلاث مقالات ، الأولى بعنوان « فى التفريق بين الاتجاهات الرومانسية » بقلم « آرثر أ . لفجوى » ، والثانية بعنوان « تركيب الصور الفنية للطبيعة فى الشعر الرومانسى » بقلم « و . ك . ويمسات » ، والثالثة بعنوان « النسيم المتجاوب : استعارة رومانسية » بقلم « ماير هـ . ابرامز » وهو الذى تولى تحرير الكتاب ونشره ، وهذه المقالة هى التى سأحاول عرضها هنا ، لأنها تمثل طريقة الأستاذ ابرامز فى التحليل وتمثل اتجاهها جديداً فى معالجة الصور الفنية عموماً ، وفى الشعر الرومانسى بصفة خاصة ، ولم يكده يسبقه إلى هذا المنهج سوى الشاعر الإنجليزى « الأمريكى الأصل » و . هـ أودن فى كتابه « الطوفان الجارف » والذى درس فيه صورة البحر فقط كما استعملها الشعراء الرومانسيون .

ويشتمل الفصل الثانى على ثلاث مقالات تتناول « ولیم بلیك » ، ثم تطالعنا أربع مقالات رائعة فى الفصل الثالث عن « ولیم وردزورث » ثم ثلاث مقالات عن كولريدج فى الفصل الرابع ، فثلاث أخرى عن بيرون فى الفصل الخامس ، منها مقالة ت . سن

اليوت الشهيرة ، التي كان قد نشرها من قبل في كتابه « فائدة الشعر والنقد » ثم أربع مقالات عن شالي في الفصل السادس — أما كيتس ، فيبدو أنه على ضآلة انتاجه الشعري لا يزال يستأثر بأكبر قدر من الآراء المتضاربة حول مذهبه في الكتابة وأسأوبه وفلسفته وأفكاره العامة . ففي الفصل السابع نراه يستأثر بخمس مقالات تتفق قليلا وتختلف كثيرا في منهجها والحقائق التي تقدمها .

ومحرر هذا الكتاب هو الدكتور ماير هـ . إبرامز أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة كورنيل بالولايات المتحدة . وسبق له أن نشر كتابا كثيرة يدور معظمها أيضاً حول الشعراء الرومانسيين ، وأشهرها خاصة في القاهرة هو « المرأة والمصباح — النظرية الرومانسية والتقاليد النقدية » . وإذا كان للمرء أن يذكر شيئا يتميز به الدكتور إبرامز حتى في مقالاته القصيرة التي ينشرها في مجلة ذا كينيون ريفيو The Kenyon Review فهو منهجه المحدد المذهل في دقته ، ولغته المنمقة المذهلة في تنميقها فهو (في هذا الكتاب وفي غيره) يبدأ دائما بعرض نتائج دراسته في باب مستقل من أبواب مقالته يضع في رأسه رقم (١) ثم ينتهي من هذه النتائج التفصيلية إلى تحليل أعم لموضوعه تحت رقم (٢) ثم ينغمس في تفسير يعتمد به عن التفصيل إطلاقاً ويناقش الفكرة العامة التي انتهى إليها وهكذا . . حتى أن المرء ليحس أنه يطالع رسالة جامعية مصغرة أشد التصغير في تبويبها وتصنيفها ونتائجها ومنطقيتها .. ولولا لغته التي يفضل دائما أن تكون ممتدة الجمل نزاخرة بالغريب لكانت أبحاثه في متناول الجميع حتى المبتدئين منهم .

والمقالة التي أحاول عرضها هنا نموذج لكل خصائصه ، هذا إذا تجاوزنا عن لغته ، فهي تمثل طريقته في الدراسة والتحليل ، وما أحرانا — وخاصة في دراسة الشعر — أن ننبع هذه الطريقة . إنه يناول صورة فنية شائعة بين الرومانسيين — وهي صورة النسيم في الطبيعة الذي يتخذ دلالات نفسية حيوية عند الشعراء ، ويمثل لديهم روحا في الطبيعة تتجاوب مع أرواحهم ، ويرتبط خوده وهبوه بحالاتهم النفسية من خمود وهبوب أيضاً . وهو في تناوله لهذه الصورة ينفرد بطريقته الخاصة في التحليل والعرض ، فيقدم بعض الشواهد من المادة التي جمعها من الشعر الرومانسي في بحثه لصورة « النسيم المتجاوب » كما يسميها ، وبعد عرض هذه الشواهد ينتقل إلى أصل هذه الصورة في التراث الأدبي والديني الذي انتهى إلى العصر الرومانسي ، ثم يناقش قضية عامة هي

قضية « الأنماط الفطرية » كما وضعها « كارل جوستاف يونج » ، وكما انتفعت بها الآنسة « مودبودكين » في تفسير كثير من الشعر الإنجليزى في كتابها « الأنماط الفطرية في الشعر » ويرفض الأخذ بها لأن اللجوء إلى علم النفس لتفسير الأعمال الأدبية أو حتى الظواهر الأدبية يحطم فردية هذه الأعمال ، ولا يلقى بالضوء على جوانبها الفنية ، ويجعلها تشترك مع غيرها من ظواهر السلوك أو تراث البشر الشائع الذى لم يتشكل بأشكال فنية .

يبدأ إبرامز مقالته بالإشارة إلى ملاحظة أبداها أحد كتاب العصر الرومانسى المتأخرين ، وأشار فيها أول إشارة إلى هذه الصورة - صورة النسيم المتجاوب - يقول :

كتب هنرى تايلور عام ١٨٣٤ يقول إن الهجوم الذى شنه وردزورث على لغة الشعر في القرن الثامن عشر قد نجح في أن يجعل الشعر - في بعض خصائصه - قريبا من لغة الحديث المنطوقة . ولكن لغة شعرية جديدة قد حلت في الواقع وبصورة خفية محل لغة الشعر القديمة - ثم يسخر من هجوم الرومانسيين على اللغة الخاصة بالشعر في القرن الثامن عشر قائلا أنهم لم يقتصروا على اصطناع لغتهم الجديدة تلك ، وإنما حشوها ألفاظ تقليدية وعبارات شاعت بينهم وانتشرت في حنايا شعرهم بطريقة تدل على أنهم لم يكونوا يحسون بدلالاتها الحقيقية مثل كلمة « طليق » و « ساطع » و « وحيد » - « حلم » ، وخاصة الأشكال اللغوية المختلفة لكلمة « يتنفس » أو « التنفس » - ويضيف تايلور قائلا إن فعل يتنفس قد أصبح « كلمة شعرية يمكن أن تدل على أى شيء إلا لتنفس » .

ويعلق إبرامز على ذلك قائلا : إن « التنفس » مجرد مظهر واحد من مظاهر تيار بريض ساد الشعر الرومانسى ، وهو « حركة الهواء » بصفة عامة سواء كان ذلك سيبا أو أنفاسا ، رياحا أو شهيقاً أو زفيراً ، وسواء كان الدافع على « حركة الهواء » قوى طبيعة أو رثى الإنسان . وكيف نتجاهل أن يكون شعر كولريديج ، وردزورث ، شلى بيرون عاصفا تهب فيه الرياح من كل جانب ؟! ألا يدهشنا ألا تكون الرياح عمة من سمات المنظر الطبيعى فحسب ، وإنما تكون عاملا يؤثر أشد الأثر في نفس

الشاعر وتفكيره ١٩ إن الريح الهابة التي ترتبط عادة بانتقال الطبيعة من الشتاء إلى الربيع تصبحها عملية ذاتية معقدة وهي الإحساس بعودة الاتصال بعد العزلة ، وتجدد الحياة والتفجر العاطفي بعد موت الشاعر والحمود ، بل وترمز إلى انطلاق القوة الخلاقة بعد فترة من عقم الخيال .

ونجد في قصيدة « كولريدج » التي سماها « الحزن » أول مثل على هذه المعادلة الرمزية . فالشاعر يبدأ تأمل موضوعه في أبريل الشهر الذي يصبح - كما هو في قصيدة ت . س . اليوت : الأرض الخراب - أقصى الشهور ، لأنه حينها يخرج الحياة من الأرض الميتة ، يجدد الحياة العاطفية في قلب المشاهد ويمزج الذكرى بالرغبة فيؤمله ويوجعه .

وحالما تبدأ القصيدة تداعب أذاننا أنغام نسيم خافت النبرات ، تنبعث من مزمار حزين ، تردد ذبذبات ألحانه الغريبة في معظم القصائد التي نحن بصدددها . فهذا المزمар النائح ينبىء عن قرب هبوب عاصفة ينتظرها شاعرنا ، آملاً أن توقظه من سباته ، ثم تطير بروحه وتخلق ، وتحرر ،

الحزن المختوق النائم البارد

الذى لا يجد له مخرجاً طبيعياً ولا خلاصاً ..

وبينما يأخذ الشاعر في استعراض الأحزان التي قطعت عليه كل سبيل للاتصال العاطفي بالحياة ، وشلت ملكاته الشعرية و « روح خياله الخلاقة » ، تهب الرياح من كل جانب وتزداد شدة حتى تسمى عاصفة تهطل بالأمطار الغزيرة وتبعث من المزمار موسيقى صاخبة . وسرعان ما نجد صدى العاصفة الطبيعية يتردد في نفس الشاعر ، إذ تصاحب أنغام المزمار أنغام عاطفة حية متزايدة الشدة ، يسميها الشاعر « الحياة والعاطفة التي تتفجر في داخله » - ولاتسكن هذه العاصفة الداخلية حتى تهدأ الريح في الخارج فتدور القصيدة دورتها وتعود إلى حيث بدأت هادئة ناعمة ، على حين يكون الشاعر قد انتقل من هدوء الجذب العاطفي إلى هدوء القلب الذى ارتوى فسكن .

وتشير خطابات « كولريدج » إلى أن هذه القصيدة قائمة على تجربة واقعية ، وخطاباته تدل على المتعة التي كان يجدها في تأمله الريح والعواصف ، وتشهد كيف

كان يرقبها . « باحساس غامر وعبرة عميقة وإدراك للرباط الخالد الذى يشد قوتها إلى قوته » كان يسير فى ظلها - كما يقول - « مهوراً .. وقد غلبنى حزن لا تسبر أغواره .. » ، ويقول :

« لم يحدث يوماً أن شعرت بالوحدة وأنا أسير فى أحضان الصخور والتلال .. فإذا مشيت فى طريق جبلى أحسست أن روحى تعدو وتنطلق وتحلق ثم تعود كأنها ورقة تتقاذفها رياح الحريف ، لكم يتملكنى نشاط طليق النزعات .. فى الفكر والخيال والأحاسيس ونزوات العاطفة .. يهب كأنه ريح عاتية فى قرارة نفسى ، تنجبه إلى أمكنة لا يعرفها البشر ، وتنبثق من منابع لا أدري كمها ، واسكنها تهز كيافى كله .. »

ولا يختلف وردزورث عن صديقه كوارلديج فى هذا الموقف . تقول أخته دوروثى : « إن رياح الشتاء متعته وبهجته ، وأعتقد أن خصب ذهنه لا ينبع إلا فى هذا الفصل من العام » فإذا تمحصنا قصيدته الطويلة « المقدمة » التى يسرد فيها تاريخ حياته ، وجدنا شواهد لا تحصى على هذه النزعة . إذ من البداية إلى النهاية ، نحس أن الريح التى تهب وتسكن ثم تعود إلى الهبوب خيط يشبك فى نسجها كاه ، ويرمز إلى التأثير المتبادل بين الحركة الخارجية فى الطبيعة ، والقوى الداخلية فى الإنسان ، بل إن هذا الخيط هو العنصر الذى يضم خيوط الصور الفرعية ، ويمتد كالتيار الجارف فى كل جزء منها ، دون أن يقيّد بزمان أو مكان .

وإذا كان قدامى الشعراء ينشدون الإلهام من ربه ، فإن وردزورث يستوحى النسيم فى بداية هذه القصيدة ! يقول « دانتون » فى بداية « الفردوس المفقود » :

عن أول خطيئة يترفعها الإنسان

وعن تلك الثمرة المحرمة

التي جلب طعمها المميت الملاك إلى العالم

وجر علينا كل ما نحن فيه من أحزان

وأفقدنا جنات عدن

حتى يعود الرب إلى الأعظم فيبتدئنا

ويعيد إلينا كرمى النعيم

أنشدنى ياربى الشعر قاطنة السماء ..

أما وردزورث ، فبدأ « المقدمة » قائلا :

آه ! مباركة هذه الأنسام الرقيقة
تلك التي تهب من الحقول الخضراء
ومن السحب والسماء الزرقاء ..

إن شاعرنا الرومانسي لا « يعرف » آفة الشعر ، وإنما يحس بأنفاس الحياة فيستلهمها
فنه ، وهو كما نعرف لم يكن يجلس في حجرة ليكتب شعره أو يمليه على بناته كما كان
يفعل ملتون ، وإنما كان يقوله أو يرتجاه - إذا جاز هذا التعبير هنا - وهو سائر في
الهواء الطليق ، أى وهو أقرب إلى الإله الحى في الطبيعة ، الذى ينفث فيه من روحه ..
أنساما مباركة ! لقد تحرر من المدينة ومن أثقال الماضى التى ترين على قلبه .. فقال
« لقد عدت أنفوس من جديد » فالطبيعة أيضاً تنفوس .. وهو يصور الرياح في صورة
المقابل الخارجى للبعث الروحى في قلبه - ذلك القلب الذى عاد إليه الربيع بعد فصل
الشتاء . وهى تقابل أيضاً بعث الالهام الشعرى في ذهنه ، فاذا به يماثل بين هذا النسيم
وبين وحى الأنبياء إذ تمسهم روح القدس . بل إن ثمة تقابلا استعاريا عابرا بين الخلق
الشعرى وخلق الكون في صورته البدائية الأولية حينما نطق الله بالكلمة .. « فالطبيعة
نفسها » كما يقول وردزورث « هى أنفاس الإله »

فقد أحسست حينما هبت أنفاس السماء
العذبة على جسدى ، بنسيم يتجاوب مع أنفاس الطبيعة.
داخل قلبي .. نسيم ناعم خلاق ..
نسيم حى ينتقل في رقة بين الأشياء التى خلقها
ثم يصبح عاصفة ، بل وقوة متفجرة مترددة
تخلط بين كل ما خلقت ..
إنها قوة لاتأنى متسللة في الخفاء .. بل عاصفة
تهب فتزيل الثلوج وفصل الصقيع الذى طال فأمرن في الطول
وتأنى معها بوعود خضراء .. في خضرة الربيع ..
وحياة مقدسة تصنعها الموسيقى والشعر ..

لقد بحث بنبوءة إلى الحقول الفسيحة الطليقة

فأتنتى أنغام الشعر تلقائية .. وارتدت روحى ثوبا كنسيا وانفردت بنفسها للصلاة.
وهكذا إذا تتبعنا وصف « وردزورث » لانهياره النفسى فى « المقدمة » وجدناه
عائل الفقرات التى يتعرض فيها « كواريدج » لحياته الشخصية فى قصيدته « الحزن » ،
إذ نراه فى قاع جذبه العاطفى ، حينما شعر « باليأس المطلق » ، « دون ما يوحى باستعادة
أى أمل » نراه يعبر عن شفافته بمخاطبة النسيم المتجاوب معه :

إيه أيها الفرح الجياش

يا من تنطلق بين الحقول فتزها فى رفق ..

أيتها الأنسام والرياح الناعمة التى تنفس أنسام الفردوس وتتسرب إلى عمق أعماق
النفس !

ويقول « لقد عاد الربيع .. لقد رأيت الربيع يعود ! »

بل إنه يصور تأثير أخته « دوروثى » عليه فى صورة نسيم ربيعى منعش :

إن أنفاسك يا أختى العزيزة

ربيع رقيق يخطو أمام أقدامى

كما أن معظم عبارات « وردزورث » التقليدية تشير إلى سيم الطبيعة الذى يهز
روحه « أو إلى « الرياح التى تهب عليه من حقول لم تزل نائمة » أو نراه يصغى إلى أصوات :

تسكن فى الرياح البعيدة مغلفة بغموض وخفوت

نهل منها قوى البصيرة والتأمل

أو يؤكد أن :

قوى البصيرة

تكمن فى جيشان الريح الخفية

وتتجسد فى أسرار الكلمات ..

وإذا كنا لانزال نذكر الحلم الذى رآه « وردزورث » ورأى فيه البدوى الذى

يمتطى ظهر جملة ، فلا بد أننا نذكر أيضاً أن قوقعة البدوى كانت « تصدر أصواتا عاصفة

متوافقة الأنغام وتحمل فى طياتها أكثر من نبوءة »

وكان بها من الأصوات مالا تقوى على النطق به كل الرياح
وكان لها من القوة ما يخلق بالروح في أجواء الأفراح»

وفي اللحظة التي يلتقي فيها وردزورث مع صديقه كولريدج لكي يقرأ له الأول
قصيدته «المقدمة» ، نرى مشهداً فريداً بين الصديقين. إن كولريدج يعاني من هبوط
شديد في روحه المعنوية ، بل إنه انقطع تقريباً في هذا الوقت عن الكتابة ، ومضت
عليه خمس سنوات — منذ أن كتب قصيدته الحزن — وهو في حالة يرثى لها من الكتابة
والضيق . وأخذ «وردزورث» يقرأ في مهل قصيدته ، بينما أخذ كولريدج يصفي في
صمت ، وقد تملكه صوت الشاعر كأنه «ريح هابة تصافح روحه الحاملة بعد أن كاد
أملها أن يذوى» فأيقظها بقطة مائة ، إذ أحس «الأنفاس الحية الخفية تسرب إلى
نفسى كأنها روح النمو الربيعي» .. فكتب قصيدة إلى ولیم وردزورث يصور شعوره
فيها قائلاً :

لقد مزقتني العاصفة ودارت بي
حتى أصبحت أفكارى جيشانا مجسداً
آه ! بينما كنت أستمع إليك بقلم محطم
عاد كياني إلى الخفقان من جديد
ومثلما تعود الحياة إلى الغرق
و يثير فرح الحياة الملتبج حشداً من الآلام
أحسست بوخزات الحب الحادة ، تستيقظ كأنها رضيع مشاغب يصرخ صرخته
الأولى في قلبي ..

ويستمر الدكتور إبرامز في تعديد الشواهد الشعرية المشابهة ، ثم يمر مر الكرام
على يبرون قائلاً إنه يسير في نفس الاتجاه. إن تشابله هارولد وجد روحه تشارك «عنف
العاصفة الألبية» وصور التوازي بين حالته النفسية وبينها حين انفجر الشعر في رأسه في
تلك اللحظة . ويشير إلى دي كوينسي قائلاً : حيناً كان دي كوينسي طفلاً في السادسة
تسلل سراً ووقف إلى جانب سرير أخته الحبيبة التي كانت تحتضر «فبدأت ريح رزينة
في الهبوب» في حين سمعت أذنه هذه الأنغام الأيولية البعيدة «وتحولت عينه من
«النضج الذهبي للحياة في الخارج في ظهر أحد أيام الصيف» لكي «تستقر على

الصقيع الذى انتشر على وجه أختي.. وفى الحال تملككتنى غيوبة .. ونحيل إلى أن روحى
ترتفع فى الهواء كأنما تعلوها أنسام هابة ..

ولا يقف المؤلف طويلا عند شلى وإنما يشير إليه أيضاً فى إيجاز قائلا إن أشهر
قصيدة كتبها شلى وجهة مباشرة إلى الريح فى صورة من يطالب الإلهام وياتمس الغفران.
فى الفقرات الأولى من القصيدة نجد « الرياح الغربية الضارية » مدمرة للحياة وحافضة
لها فى الوقت نفسه إذ أنها فى الخريف تنزع الأوراق العجفاء وتمزقها وتحطم البذور ،
لكى تهب فى فصل قادم رياح غربية من لون آخر « أختك الزرقاء التى تهب فى
الربيع » ، فتنفخ بوق البعث ، وتعيد الحياة إلى البذور ، وتدعو البراعم إلى الطعام
كأنها قطعان الأغنام .. وما طعامها هنا إلا الريح نفسها التى تهزها وتبعث فيها الحياة ..
وفى الفقرة الأخيرة نرى شلى يصبح طالبا من الريح أن تهب عليه فى خريف روحه ،
بل تهب فيه وتنفخ فيه من روحها كأنه زممار أو قيثارة هوائية .. « فلا تكن قيثارتك
مثلا جعلت الغاية قيثارتك » ويطلب منها أيضاً أن تسوق الأوراق الذابذة فى أفكاره الميتة
وتذروها على الكون « حتى تسرع بالميلاد الجديد » وفى قمة القصيدة حيث تنفخ الريح
العاصفة بوق الفناء والبحث تصل المقارنة إلى ذروتها بين تأثير الريح على الأرض التى
لم تستيقظ بعد ، واستلهام المنشد للشعر . وربيع الروح الإنسانية فى كل مكان :

فلتكونى أيتها الروح المتوحشة روحى أنا !

فلتكونى أنا أيتها المندفعة التى لاتعبأ بشئ !

فلتمرى خلال شفتى إلى الأرض النائمة ..

بوقا يحمل النبوءات ! إيه أيتها الريح

ترى هل يغيب قدوم الربيع إذا ماجاء فصل الشتاء ؟!

ونجد الريح عند شلى فى مواضع أخرى كثيرة مثيرة للإلهام ورمزاً له ، فى مقالاته
النثرية وقصائده على حد سواء . تبدأ قصيدة « الأستر » بطالب الإلهام من « أم العالم الذى
لا يسير له غور » .

فى رزانة وسكون

كأننى قيثارة نسبها العازفون طويلا

أنتظر الآن أنفاسك أيها الأب الكبير

عسى أن تغنى أوتارى إذا مستها تمتمات الهواء

أما ختام قصائده عموماً فهو دائماً مزيج من الريح الحقيقية والريح المجازية ، بل مزيج من الأمل واليأس ، والتحول الدائم من السكون إلى الحركة ومن الحركة إلى السكون :

إن الأنفاس التي كنت أنشدتها في أغنيتي
تهبط على — كالوحي — وتسوق سفينة روحى
بعيداً عن الشاطئ ، بعيداً عن الحشد المرتعد
الذى لم يسلم يوماً أثرعته إلى العاصفة ..
فدارت الأرض والسموات الفسيحة دورات أبدية
ووجدتني أولد هناك .. بعيداً .. في الظلام والخوف ..

وإذا تناولنا هذه المعادلات الرمزية — كل معادلة على انفراد — وأعني بها المعادلات الرمزية بين النسيم والأنفاس ، وبين النفس والتنفس والإلهام وبعث الحياة في الطبيعة والروح — لم نجد أن أياً منها رومانسى أصيل ، أو من ابتداع قريحة حديثة العهد على الإطلاق .. فكلها أقدم من التاريخ المدون . وهي كامنة في تكوين اللغات القديمة وشائعة على أوسع نطاق في الأساطير والفنون الشعبية ، بل تكون بعضها من أعظم مظاهر التقاليد الدينية . فالكلمة اللاتينية Spiritus كانت تعني الريح والأنفاس والنفس جميعاً ، وكذلك كلمة Anima اللاتينية وكلمة Pneuma اليونانية وكلمة ruach العبرية — وكلمة atman السنسكريتية ، وسائر الكلمات المقابلة في اليابانية ، ولغتنا العربية بطبيعة الحال . أضف إلى ذلك أنه في الأساطير والدين تلعب الرياح والأنفاس غالباً دوراً جوهرياً في خلق الكون والإنسان . ففي البدء تحركت روح الإله ، أو أنفاسه أو رياحه على وجه الأمواه ، وبعد أن تشكل الإنسان « نفخ الله فيه من روحه أنفاس الحياة فأصبح الإنسان روحاً حياً » وحتى في التوراة كان للأنفاس والرياح قوة ضافية على بعث الحياة بعد الموت . « يابن الإنسان . تنبأ وقل للريح . أيتها الأنفاس هبى من الرياح الأربعة وابعثي الأنفاس في هؤلاء القتلى حتى تعود لهم الحياة » وقال المسيح ما يشبه هذا « لا تعجب إذا أخبرتك أنك لابد أن تولد ثانياً .. إن الريح تهب بعد أن تتوقف .. وهكذا يجب أن يبعث كل من خلقتة الروح » ولكن أنفاس الله في الكتاب المقدس يمكن أن تكون أيضاً عاصفة مدمرة ، ترمز إلى انفجار غضب الله ، كما ترمز إلى نعمة الحياة والرضا .

وعلى نفس الصورة نجد أن آلهة الريح في أساطير اليونان والرومان تبدو مدمرة لابد من إرضائها وتقديم القرابين لها - وهى مع ذلك - وبخاصة الرياح الغربية ، (زفيروس) أو (فانونيوس) طالما تعزى إليها قوة الإحياء والإخصاب ، وهذه حقيقة لم تفت مؤلفي دوائر المعارف في العصور الوسطى ، كما أشار إليها تشوسر أيضاً .

عندما هب زفيروس بأنفاسه العذبة

فألهم النباتات الرقيقة حياتها

على الربى والسهول الفسيحة ..

فالعلاقة إذن بين الريح والإلهام Inspiration علاقة يدل عليها اللفظ الأخير Inspire الذى كان يعنى يوماً ما « ينفخ أو يتنفس فى الداخل » Inspire وحيماً نقول إن رجلاً تلقى الوحي المقدس Divine afflatus فإن المعنى الحرفى لذلك هو أنه تلقى أنفاس أو رياح الإله أو ربة الفن. وطبقاً للعقائد القديمة كانت هذه الأنفاس الصادرة عن قوى ما وراء الطبيعة تدفع الأنبياء أو الشعراء المنتبهين إلى النطق بالأقوال المقدسة .

وبعد أن يستعرض المؤلف جذور هذه العلاقة فى الديانات السماوية وسواها ، ويستعرض جذورها فى فلسفات اليونان والرومان والجماعات البدائية ، ينسأله قائلنا :

ويحق لنا الآن أن نسأل هذا السؤال .. ماذا يمكننا أن نفهم من ظاهرة « النسيم المتجاوب » فى الشعر الرومانسى ؟ إن الإجابة تبدو واضحة للغاية فى هذه الأيام . وقد يبدو من الغريب أن أرفض طويلاً أن أسمى الريح « صورة فطرية » ، وقد كان يمكن ألا أتردد فى استعمال هذا اللفظ السهل إذا كان ما بين أيدينا مجرد التوحيد بين رمز مادى دائم وبين حالة نفسية .. إذ أن اصطلاح « صور فطرية » كما هو مستعمل الآن فى النقد الحديث يوحى بدلالات لا نريدها هنا ، فثلاً حتى نشرح أصل أو منشأ صورة الريح كرمز للحياة الباطنة فى الإنسان والأشياء يكفى أن نشير إلى طبيعة الإنسان التى فطره الله عليها وإلى بيئته المادية العامة ، فكون الأنفاس والريح مظهرين لشيء واحد هو حركة الهواء ، وكون التنفس دليلاً على الحياة وتوقفه دليلاً على الموت ، أمور يلاحظها الإنسان العادى مثلما نبصر الشهيق والزفير ، واليأس والفرح ، والنشاط والحمول ، والميلاد والوفاة فى الإيقاعات البيئية الدائمة للطبيعة من سكون وعاصفة ، وجفاف وأمطار ، وشتاء وربيع . وإذن ، فإذا كانت هناك علاقة بين تجربة داخلية عامة

وبين شبيه لها في عالم الطبيعة أصبح من السهل أن تشيع في تراث البشر البدائي ويتضمنها أدب الإنسانية الشائع المكتوب منه والمشفوه . ولا أعتقد أن بنا حاجة إلى أن نفترض مثلما يفعل « يونج » أن الصورة الفنية بعد أن تؤثر في جهازنا العصبي تنسرب إلى الباطن ثم تظهر بصورة متقطعة من لاشعورنا البشري . ولكننا بطبيعة الحال إذا أحطنا الصورة الفطرية بسياج من الحياد التام ، أى إذا نبذنا كل إشارات غامضة إلى « الصور البدائية » أو إلى « الذاكرة البشرية » أو إلى « الأعماق الخارجية عن حدود الزمان » ، وجدنا أن نقد الصور الفطرية سوف ينبع ويعتمد أساسا على الاستجابة الإنسانية العامة لهذه الصور في كل زمان ومكان .

بالنسبة للنقد الأدبي نجد أن الرأي الأخير لا يتقيد بمقدار تبرير الظاهرة تبريراً نفسياً ، وإنما يحتكم دائماً إلى قدرتها على تفسير أحد النصوص : واستناداً إلى هذا الرأي يمكننا أن نتهم النقد القائم على أساس نظريات الصور الفطرية بأنه نقد يشوه إن لم يحطم خصائص الأعمال الأدبية التي يشرحها . فان القارئ الذى يصر على البصر فى الخصائص الفنية الدقيقة للقصيدة وتعليلها عليه يكتشف أنماطاً لمعان بدائية عامة لا يقصدها الشاعر ، وخارجة قطعاً عن نطاق القصيدة ، ثم يعتبر ذلك أهم من القصيدة نفسها — يدمر فردية القصيدة ويهدد بالغاء كيانها كعمل فنى . . وإذن فان نتيجة هذه القراءة هى تحطيم التنوع الخافى الذى يتسم به كل عمل فنى وحصره فى مفهوم واحد أو فى عدد محدود جداً من المفهومات أو « الأنماط الفطرية » والذى يمكن أن تشترك فيه أكثر من قصيدة ، بل والذى تشترك فيه مظاهر كثيرة غير فنية كالأساطير والأحلام وترويضت اللاشعور .

ويتمنى الدكتور براهز من بحثه الشائق إلى أن الموضوع جدير بالدراسة الفنية أولاً قبل أن يكون جديراً بالدراسة النفسية ، وكم من موضوعات تنصل بعلم الإنسان Anthropology أو علم الاجتماع أو علم النفس يمكن أن تضل سير الباحثين بأن تنحرف بهم عن الدراسة الأدبية الخالصة ، وتزج بهم فى ميادين لا صلة مباشرة لها بالفن فى ذاته .

أما المقالات الأخرى التى يشملها الكتاب فهى ممتعة حقاً ولكن أكثرها إزارة وجملة هى المقالة التى عرضناها ، والمقالات الخاصة بوايم وردزورث . وتلك الخاصة بالشاعر جون كيتس . ولا يمكن أن يقال بعد ذلك إلا أنه كتاب جدير بالقراءة والتأمل والدراسة .

السير موريس باورا الخيال الرومانسي

THE ROMANTIC IMAGINATION

by : SIR MAURICE BOWRA

Oxford. Paperback 1961.

مؤلف هذا الكتاب هو السير موريس باورا أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد والدارس المتعمق للأدبين اليوناني واللاتيني ، وهو يحاول في هذا الكتاب دراسة مفهوم الخيال عند الرومانسيين ، والوظيفة التي لعبها في خالق شعرهم ذي السمات الخاصة به ، ويأجأ إلى التطبيق والتحليل الموضوعي في معظم أبواب الكتاب بعد مقدمة عامة عن تصور الرومانسيين للخيال وكيفية استفادتهم منه .

ويبدأ السير باورا كتابه قائلا :

« إذا أردنا أن نلتصق بخصيصة واحدة تميز بها الشعراء الرومانسيون الإنجليز عن شعراء القرن الثامن عشر ، وجدناها في اهتمامهم الشديد بالخيال ، وبمفهومهم الخاص عن تلك المسألة . فشعراء القرن الثامن عشر ونقادهم مثل « بوب » والدكتور جونسون ودرابدن قبلهم ، لم يكونوا يلتصقون بالآلية أو يلتفتون في حماس إلى الدور الذي يلعبه في الشعر ، وإنما كانوا يتحدثون عنه في تحفظ وعلى شريطة أن يخضع دائماً لما أسموه الحكم (بمعنى النقل أو المنطق) ، وهم يعجبون بالاجوء إلى الصور الفنية في الشعر . ولكن هذه أيضاً لم تكن تعني أكثر من الانطباعات البصرية أو الاستعارات . وهم

(١) ظهرت أول طبعة من الكتاب عام ١٩٥٠ ثم أعيد طبعه عام ١٩٦١ في الأغلفة الخفيفة من مطبعة جامعة أكسفورد .

يميلون إلى معالجة التجارب الإنسانية العامة التي يشترك فيها الجميع ، ولا يختلفون بالأهواء الشخصية أو النزوات الفردية التي يشتط الخيال في البعد بها عن الواقع — فالجانب المألوف من الحياة ، وصدق تصويره يحتلان المكان الأول في شعرهم .

أما الرومانسيون فكانوا كالمين بالغريب والغامض من تجارب البشر ، كانت الرحلات التي تضرب في أشد البقاع غرابة وغموضاً تستهوى أفتنتهم وتلهب أحياتهم حتى انعكس ذلك في حياتهم وشعرهم بصورة لم يسبق لها مثيل في الشعر الانجائزي ، ونحن إذا تأملنا شعر « ولیم بايك » و « كواريدج » ، و « وردزوث » ، و « شالي » و « كيتس » ، وجدنا اتفاقاً يكاد يكون تاماً حول مفهوم الخيال ، والدور الذي يلعبه في الشعر ، رغم الفروق الجوهرية التي تميز كلا منهم عن صاحبه . ويبرز السير « باورا » ذلك إلى عامين : أولها الإيمان الكبير بالنفس البشرية وفرديتها وثانيها الإيمان بقدرة الشاعر على الخلق ، وأن هذا الخلق يجب أن ينبع من باطن النفس ، ويكتشف أغوارها .

وقد قوى إيمان الرومانسيين بالخيال نتيجة لعوامل أخرى دينية وميتافيزيقية . فالفلسفة الانجليزية ظلت قرناً كاملاً خاضعة لتأثير نظريات « جون لوك » الذي قال إن الإدراك العقلي سلبى تماماً — أى مجرد تسجيل للانطباعات الخارجية « مراقب كرسول للعالم الخارجي » . وكان منهجه ملائماً لعصر غلب فيه التأمّل العلمي الذي كان نيوتن لأصدق من مثله . فالتفسير الآلي الذي قدمه الفلاسفة والعلماء للعالم يعنى أن أحداً لم يكن يهتم بالنفس الإنسانية ، وخاصة بعقائدها الغريزية التي لا تقل خطراً عن قضاياها المنطقية . وهكذا رأينا « لوك » و « نيوتن » يقرران وجود إله في كونيهما ، فيقرر الأول وجود الإله لأن « الطبيعة بكل ما فيها من دقة وإتقان تشهد بكفاية على وجود رب » ويقرر نيوتن ذلك استناداً إلى أن آلة الكون الضخمة تقطع بوجود محرك لها ! ولكن الرومانسيين لم يكونوا يكتفون بهذا من الدين . فإيمانهم ينبع أساساً من إحساسهم — ومن تجربتهم . وهكذا كان عليهم أن يبحثوا عنه في ذواتهم قبل أن ينشدوا تبريراً منطقياً لوجوده .

ومن هذا الإيمان بالدين النابع من الذات ، نشأ إيمان بقدرة هذه الذات على الخلق الذي لا بد أن يتوسل بالخيال — فهذه الملكة وحدها قادرة على التحرر من المنطق

التقليدى ، والتهويم فى أكو ان جديدة بحثا عن الخاود . وحينما نبذ الرومانسيون التفسيرات التى قدمها لوك ونيوتن عن العالم المحسوس ، كانوا يلبون نداء داخليا يهيب بهم أن يرتادوا عالم الروح ارتيادا أعمق وأشمل . فكل منهم يؤمن بوجود عالم مختلف عما نراه ونعرفه ، وكان هذا العالم مقصدهم الذى ينشدون . ولقد أرادوا أن يتغافوا إلى الحقيقة الخالدة ، فيكشفوا أسرارها ، ثم يفهموا معناها وقيمتها . فالأشياء المحسوسة - رغم أنها الوسائل التى توصل إلى معرفة هذه الحقيقة - ليست كل شيء ، ولن يكون لها معنى إلا إذا ارتبطت بقوة عظيمة تمددها بالحياة . فما أكثر ما يقف العقل حائرا مشلولاً أمام أحاسيسها الدفافة ..

إن النفس البشرية لتعيش ألف حياة فى لحظة واحدة من الانفعال ، وهى باغ المنطق من حدة فلن يستطيع تفسير ما يحدث داخل صدر الإنسان ..

وإذن فقد كان الإيمان بالإنسان وفرديته إلى جانب الإيمان بالله الوجود فى داخله حافزا دفع الرومانسين إلى طرح التفسيرات المنطقية الآلية ، والبحث عن منهل لا ينضب من الخيال ، يستطيعون أن يردوه فى ثقة ، فيطفيء غلهم ، ويفسر لهم ألغاز الكون ، الذى كان دائما داخل نفوسهم . فالخيال خلاق .. والخلق من صفات الله .. ومن يمارس الخلق يقترب من الله - ومن يدرى - فقد يعرفه . . يقول بليك : « إن عالم الخيال هو عالم الخلود ، إنه الصدر المقدس الذى سيضمنا بعد أن يفنى الجسد .. إن فى ذلك العالم الحقائق الخالدة لكل شيء ينعكس وجوده فى مرآة الطبيعة .. ولا يمكن أن ندرك هذه جميعاً فى صورها الخالدة إلا إذا توسلنا بالخيال الإنسانى » ويقول كولريديج : « وإذا لم يكن العقل سلبيا ، وإذا كان قد خلق حقاً فى صورة الله ، وهذه فى أجل معانيها صورة الخالق - فان أى منهج يقوم على سلبية العقل منهج زائف »

ولا يخفى بطبيعة الحال تأثير الفلسفة الألمانية على كولريديج فهو لا ينكر أنه قرأ « كانط » و « شلنج » ، ولكن كولريديج كان يركن أيضاً إلى عقائده الغريزية وإحساساته ، فكونه شاعراً أولاً ومفكراً ميتافيزيقياً ثانياً جعله ينتهى دون اعتماد على فلسفة خارجية إلى تصور لعالم الروح مستمد من إحساس عميق بالحياة الباطنية للناس والأشياء ، ومن إيمانه بأن الخيال الذى يتوسل بالحدس ، أفضل من المنطق التحليلى فى اكتشاف حقائق الأشياء إذ أن الحدس فى هذه الحالة سوف يتخطى العقل

والحواس جميعاً ، ويخرج بالإنسان إلى عوالم قد لا تكون معقولة ، وقد لا تكون ممكنة الوجود ، وقد يكون بنيتها غير مندرج تحت الأنماط التقليدية للحواس الخمس ، ولكنها مع ذلك عوالم تجسد في غرابتها وغموضها عالم الروح الزاخر بشقى المشاعر التي تدق على الأذنان والفهم والتعبير إلا بهذا السبيل .

ولكن كيف يتم ذلك ؟ إن العقل الذى يصور ويتلقى عند الفنان والمتذوق يجمد المشاعر فى قوالب ثابتة ، ويحدد أنماطها فى صور تقليدية فلا يفسح المجال لأشكال جديدة منها أو صور مركبة تكسر هذه الأنماط وتفتتها .. أما عوالم الخيال التي يخلقها التهويم ، فهي وحدها قادرة على ذلك . إذ أنها تنسرح بحواسنا بعيداً عن عالمنا المألوف ، وتدخل بنا فى أجواء شبه أسطورية ، حافلة بدلالات الرمز ودلالات الإيحاء ، وحيث يكتسب كل شيء دلالات مختلفة عن دلالاته فى عالم العقل والمنطق ..

إن عوالم التهويم تشبه الأحلام — وهذه المنطقة الغنية من مناطق الشعور قد تعرضت لرحلات رائدة بعيدة المدى من جانب كولريدج وغيره من الشعراء الرومانسيين .. إذ أن تكسر حدود الزمان والمكان فيها ، و بروز تكوينات غريبة جديدة ، وتحررها من قيود التفكير التقليدى — كل ذلك يجعل المرء يعيش فى دنيا مختلفة تماماً عن دنياه ، ويتذوق أنماطاً من الخيال لا توجد فى حياته اليومية ، ويجرب أحاسيس لا عهد له بها من قبل فيرى ثراء من لون جديد .

ونحن نرى أن ولیم بلیک قد سبق الرومانسيين جميعاً إلى ارتياد هذا العالم ، فبدأ باللجوء إلى الرمز والتجريد ، وخلق عوالم غريبة مختلطة الدلالات .. فهو يصور قوى الشر المتربصة بالإنسان ، دونما تحديد لکنها ، أو وقوف على تفصيلاتها الزمانية أو المكانية ، وإنما يخلق رمزاً خاصاً قد يوجد فى واقع الحياة وقد لا يوجد .. ويجسد فيه تصويره الخاص لهذا الشر الذى يحس به فى الإنسان وخارجة ..

أيها النمر .. أيها النمر ..

يامن تشرق عيناه فى غابات الليل

أى أيد أو عيون خالذات

استطاعت أن تبني هيكلك الرهيب ؟

وفى أية أغوار مهيبة أو سماوات

اضطربت نيران عينيك ؟
أية أجنحة جرؤت على التحليق بها ؟
وأية يد جرؤت على الإمساك بالنار ؟
وأى كف وأى فن يمكن أن يلوى أعنة قلبك ؟
وحين ابتدأ فى الحفقان — أى يدرهية وأى أقدام رهية ؟

والغموض الذى يميز القصيدة هو ما خلقت من أجله .. فإن جمع تلك الصور هذا الجمع الغريب هو الذى يثير فى النفس أحاسيس جديدة ما كانت لتثار لو اتبع الشاعر المنطق أو لجأ إلى التحليل العقلي التقليدى .

وقد يلجأ « بليك » حقا إلى رسم صور « معقولة » ولكنها حتى فى « معقولاتها » لاتقف عند دلائلها الظاهرة وإنما تتجاوزها لترمز إلى تجارب عديدة متنوعة ، مكاسبية بهذا بناء رمزيا يوحى ولا يقف عند حدود الصور الحسية :

أيها الورد — إنك عيلة !
فالدودة الخفية التى تحوم فى الليل
حين تعوى العاصفة
قد عثرت على مهلك الذى صاغه الفرح الأحمر
وإذا بغرامها الأسود الدفين
يدمر فيك الحياة .

يقول السير باورا : « إذا سألتنا عن معنى القصيدة ، فسوف نقول أنها تعنى ما تعنيه . وهذا واضح كل الوضوح . إنها ترسم صورة وردة هاجتها دودة فى ليالة عاصفة . و بليك يشرح هذا تماما فى قصيدته . ولكنها — شأن سواها من القصائد الرمزية — تتيح لنا أن نقرأ فيها معان أخرى وتحمل صورها أثمانا ارتباطات ثانوية . فيمكن أن نقول مثلا أنها تشير إلى تدمير الأنانية للحب ، وتدمير التجربة للبراءة ، وتدمير الموت الروحى للحياة الروحانية . حقا — إنها قادرة على احتمال كل هذه المعانى — ومن حقنا أن نستشف فيها كل هذه الدلالات . ولكن المعنى الأخير للقصيدة يظل دائما داخل القصيدة نفسها ، ويظل يتذبذب فى اختلاف شديد من ذهن قارئ إلى ذهن سواه ،

فإن ارتفاع الرمز فوق مستوى الواقع هنا يفسح الطريق للايحاء التجريدى الذى يكاد يكون مطلقاً .

فاذا انتقلنا إلى وردزورث وجدناه يلجأ أيضاً إلى الرمز والتجريد ، ولكنه لا يفعل ذلك كثيراً ، فهو رجل حواس قبل كل شيء ، ومنها انطلق خياله واشتط في البعد عن الواقع ، فانه دائماً يعود سريعاً ، إلى الأرض ، محاولاً فهم الكون « وتذوقه » دون تخليق مجنح في لانهائيات الخيال ! وحينما وجد السير باورا أن عليه أن يتناول مفهوم الخيال عند هذا الشاعر ، أخذ في معالجة قصيدة لا ياحب الخيال فيها الدور الرئيسى ، وإنما يلعب فيها الفكر الدور الأكبر - وهى قصيدة « خاطرات الخلود » - ومن العجيب أن كثيراً من النقاد يتناولون هذه القصيدة باعتبارها جوهر إنتاج الشعر ومثالة صادقة لشعره ، وهذا خطأ في الرأى واضح . فالقصيدة ليس لها نظير في كل ما كتب تقريباً - وإنما يرجع اهتمامهم بها إلى أن فيها أفكاراً فلسفية عن خلق الإنسان وتناسخ الأرواح وصورة الله ، وما إلى هذا بسبيل - فهى تتيح لهم أن يتحدثوا عن مدى تأثير وردزورث بأراء أفلاطون ومدى تأثيره بفرويد (١) وهكذا - أما السير باورا في هذا الكتاب فيتحدث عن تاريخ كتابتها وعن صلتها بحياة الشاعر ، كما يجدر بنا أن نذكر أن الناقد الأمريكى المعاصر « كليث بروكس » Cleanth Brooks حين تعرض لهذه القصيدة من الناحية الفنية ، قد تعسف أشد التعسف في استخراج معان ورموز ودلالات لا تحتملها القصيدة بأى حال ، فكتب عنها مقالا في كتابه « إناء محكم الصنع » (٢) حاول فيه إبراز علاقات داخلية بين صور القصيدة وأفكارها وبالغ في ذلك مبالغة واضحة ، ولعله بالغ ليؤكد صحة منهجه فيحسب .

وأعتقد أن السير موريس باورا كان من الممكن أن يجد في شعر وردزورث أكثر من مكان يلعب فيه الخيال الدور الرئيسى ، ولكنه فيما يبدو طرق المسلك الممهد ، ولم يأت قطعا بجديد في « تحليله » لهذه القصيدة . فهو يعلق على هذه الفقرة :

(١) طرق ليونيل تريلنج . هذا الموضوع في تناوله للقصيدة في كتابه المسمى « الخيال الطليق » .

(٢) المقال بعنوان « مقارقات الخيال »

ليس مولدنا سوى نوم ونسيان
فالروح التي تشرق معنا وتنبئ لنا الحياة
كانت قد غربت في مكان آخر
وأنت من ذلك الغور السحيق
لا في نسيان تام
أو في تجريد مطلق
ولنما نحن نقبل من عند الله مجردين سحبا من البهاء
— حيث منزلنا ومقرنا

فيقول : « لم يكن وردزورث بالرجل الذى يدرج الأفكار في شعره لمجرد ملاءمتها
له ، كما لم يكن ليقول في الشعر مالا يستطيع أن يؤمن به في حياته الشخصية . فاذا قال
شيئا فهو قطعاً يؤمن بصدقه وبأنه الحق وأنه لا بد من قوله . ومن المستحيل أن يقرأ المرء
هذه القصيدة ثم لا يرى أن وردزورث كان مقتنعا (حين كتبها) بنظرية الوجود
السابق على الحياة الأرضية ، في عالم من المثل أو الأفكار — وأن الطفل يسترجع
صوراً من هذا الوجود السابق في طفولته المبكرة .

« إن نظرية التذكر في الطفولة أو الاسترجاع تعود إلى أفلاطون . ولكن وردزورث
لم يستق هذه النظرية منه ، ولم يطبقها بالصورة التي اتبعها أفلاطون . فقد استمدّها من
كولريدج وهنرى فون .. »

وهكذا .. فإن السير باورا — على ما يبدو — قد نسى ما انتوى أن يفعله حين
تعرض لدور الخيال في الشعر الرومانسى ، وانساق كغيره في تيار التفسيرات الحياتية
والفلسفية للقصيدة ..

وقبل أن نترك وردزورث ، يجمل بنا أن نشير إلى ما ذكره الشاعر المعاصر و . ه .
أودن في كتابه « الطوفان الجارف » (١) في معرض حديثه عن صورة البحر في الأدب
وعما ترمز إليه عادة ، وعن دلالاتها المختلفة من عصر إلى عصر ومن شاعر إلى شاعر —

The Enchafed Flood : A Study in the iconography of the Sea (١)

إذ تناول فقرة من شعر وردزورث وردت في قصيدته الطويلة « المقدمة » (١) وعالجها معالجة أبرزت دور الخيال في خلقها ، وتعرض للدور الرمزي الذي تلعبه صورتنا البحر والصحراء ، وناقش دلالتها الفنية ، ولو أنه لم يعلق على ارتباطها في القصيدة بدنيا الأحلام . فالشاعر في تلك الفقرة يقول إنه كان جالسا ظهر أحد أيام الصيف في كهف صخري أمام البحر ، يقرأ في كتاب ما ، حين غلبه النعاس وهو يتأمل صفحة البحر الزرقاء . ورأى في حلمه صحراء شاسعة سوداء خاوية . فانقبض قلبه واعتراه الحزن والخوف ، وإذا به يرى أعرابيا على صهوة جمل يمر به حاملا قوقعة بحرية غريبة ، وكتابا شفافا من نوع لا يعرفه . فاطمأن قلبه قليلا واستأنس به ، ولكن البدوى ظل في سيره ولم يبطئ ، فسأله الشاعر لم لا تقف قليلا فأجاب إن بني الإنسان قد كتب عليهم الهلاك إذ سيرتفع الماء ويفيض ويغرقهم الطوفان .. وأسرع البدوى فأسرع خلفه عله ينجو ولكن الأول أشار إلى الخلف :

وحينما نظرت إلى الخلف ، حيث أشار
رأت عيناى بحراً من الضوء المتألىء
مراقا على نصف المهمة المنبسطة أمام عيني
وحين سألته عن تفسير ذلك قال :
« إن مياه الأعماق آخذة في التجمع حولنا »
وحينئذ حث الحيوان الغريب الذى يمتطيه على الإسراع في السير
وتركنى وحيداً .. جعلت أناديه وأصبح عالياً
لكنه لم يسمع .. ولم يلتفت ، وإنما طفق يعدو يعدو
حاملاً في يديه الشبثين اللذين كانا ملء بصري ..
واستمر في عدوه في الصحراء اللانهائية
بينما تطارده المياه المنجرفة على عالم آخذ في الغرق
وعندها — استيقظت في رعب شديد
ورأيت البحر أمامي
والكتاب الذى كنت أقرأ فيه إلى جانبي .

أقول أنه كان يجدر بمن يتعرض للخيال الرومانسى أن يتناول هذا الحلم ، فهو مرتبط بمفاهيم الرومانسين جميعاً عن الحرية والانطلاق ، ودلالة البحر لديهم ، وارتباطه بالخرافة والأحلام ، واتصال الأسطورة بالواقع بل اندماجها فيه - وهو لب الموضوع الذى يعالجه باورا .

فالسير موريس باورا يتعرض لقصيدة كولريدج «الملاح العتيق» ، وهى قصيدة تجسد ما نعينه بارتباط الخرافة بالواقع ، بل هى المثل الصادق للعوالم الغريبة البعيدة التى تخلفها الخيال الرومانسى ، ويتوسل بها لكى يستحدث تجارب غير مألوقة ، يشكلها من مواد تقع فى نطاق الخواص ، ولكنها تتخذ صوراً خاصة عجيبة تضيف إلى عالم الجمال الذى نعرفه مشاعر جمالية غير مألوقة .

وتحكى القصيدة قصة ملاح اقترف إنما بقتله طائراً مسالماً ، وكيف كفر عن خطيئته بأن تعرض لعذاب أليم فى البحر ، ناه فيه وقتاً طويلاً - ثم قبل الله توبته بعد أن أخلص فيها وعاد إليه الإيمان الحقيقى بالله ، وهو حب كل ما خلق الله ، وعدم إيذاء أى من الكائنات كبيرها وصغيرها .

وتبدأ القصيدة بأن يقابل الملاح العتيق ثلاثة فتيان متوجهين إلى حفل زفاف فيستوقف أحدهم ويقص عليه كيف أبحرت السفينة ، وكيف ضلت الطريق فى القطب الجنوبى وأحاط بها الجليد من كل مكان وغدا لدع البرد قارسا ..

وأخيراً مر طائر « القادوس »

مخترقاً سحب الضباب

وكأنما هو فرد منا مؤمن بالمسيح

حياته باسم الله

وقدمنا له طعاماً لم يذق مثله طول عمره

فالتهمه وظل يحوم حولنا ويحوم

فاذا الجليد ينفلق ويتشقق فى جلبة كأنها الرعد القاصف

وإذا الربان يقود سفيتنا خلاله !

ومن الخلف هبت ريح جنوبية مواتيه

والقادوس لايزال يتبعنا

كان فى صحبتنا كل يوم .. ما أن ندعوه

حتى يلني .. فنظمنه ونداعبه !
وسط الضباب أو السحاب
على السارية أو على رسن بها
جثم الطائر تسع أمسيات .
وضوء القمر الفضى يسطع طول الليل
خلال دخان الضباب الناصع
رعاك الله أيها الملاح العتيق
وأقذك من الشياطين التي بلك هذه البلية !
ماذا بك ؟ ولِمَ تبدو هكذا ؟
بقوسى ونشأى أرديت القادوس قتيلا ..

وهكذا يقترف الملاح الخطيئة ، ويبدأ في التعرض لكفارة مريرة حتى يغفر الله
له ذنبه ، ولكن جوهر الصورة في هذه القصيدة كما يقول الشاعر و . ه . أودن هو
أن الملاح قتل الطائر بإرادته الفردية ، أى أنه تحمل الوزر كاملا ، وعلى هذا يستطيع
أن يتوب ، لأنه فرد مستقل والله لا يعترف إلا بالأفراد ، أما الملاحون رفقاء رحلته ،
فلم يتخذوا من هذه التجربة مواقف فردية تنفق وكلا منهم ، وإنما تصرفوا تصرفا
جماعيا ، تصرفوا بصورة حشد لإرادة له ، وإنما يساق كالقطيع وراء من يقوده ..

لقد ارتكبت فعلة جهنمية
قد تجر علينا الآلام والمصائب
قالوا جميعاً إننى قتلت الطائر الذى أرسل الريح الرخاء
وقالوا : يالك من تعس ! أتقتل الطائر الذى بعث النسيم والجو الصحو ؟
ثم بزغت الشمس في جلال وعظمة
ليست معتمة أو حمراء .. لكنهما مثل وجه الله الصبوح
وعندئذ قالوا جميعاً إننى قتلت الطائر الذى جلب الضباب والأنواء
وقالوا لقد أصبت بقتلك تلك الطيور التي تأتي بالضباب والأنواء ..

وبطبيعة الحال يبدأ السير باورا بايضاح الأصل الحيوى للقصيدة ، ما مصدرها
وكيف جاءت الفكرة إلى الشاعر ؟ ثم يبدأ في الحديث عن معالجة الخرافة في الشعر
قائلا : « إن أول مشكلة تواجه الشاعر الذى يتناول الخرافة هي أن يربطها بالتجارب

الإنسانية المألوفة ، فإذا استطاع أن يبنى موضوعه الخرفاني من لبنات إنسانية يعرفها البشر ويحسونها ، نجح فيما يرى إليه . ولا ريب في أن الجمهور الذي كان يستمع إلى هومر قد تقبل ظهور شبح والدته «أوديسياس» لأنه كان يؤمن بالأشباح ، ويعتقد أن الأشباح لا بد أن تظهر على هذه الصورة وتتصرف بهذه الطريقة. أما كولريديج فلم يعتمد على استجابة جمهور قرائه للخرافة ، وإنما وجد أن عليه أن يربطها بشيء يعرفونه ويفهمونه - شيء يلمس أفئدتهم وخيالهم - وكان ذلك الشيء هو خصائص الحلم - وكل ما في الأحلام من غموض .. فهو يتوصل بجو الأحلام حتى يهيئنا للدخول في عالمه الخاص ، وبعد ذلك يبدأ في خلق ما يريده في إطار الحدود التي رسمها - ونقل الغموض الذي يبغيه عن طريق المشاهد الحسية الواقعية »

ويسمى السير باورا هذه الطريقة - بالواقعية الخيالية Imaginative realism

فأسرار الحياة الغامضة المرتبطة بقلب الإنسان وأحاسيسه تنتقل إلينا في هذا الجو الشبه واقعي بسهولة لأننا آمنّا أولاً أن هذا عالم أحلام ، وبمجرد أن نسير مع الشاعر في تجربته ، نجد من اليسير علينا أن نفعل مع بطله ونتجاوب مع عالمه الخرفاني . فهو يمزج هذا وذاك حين يصف موت رفاق الملاح مثلاً :

في ضوء القمر الذي يتبعه النجم الأوحـد

اتجه الرفاق إلى واحدا تلو الآخر في حال شق عليهم فيها حتى الأثنين أو التأوه وبوجوههم التي كساها الموت من غمراته وسكراته ، صبوا على الأعنات من غيوتهم ! مائتاً رجل من الأحياء تهاووا صرعى واحداً بعد الآخر .. لم أسمع أنة أو آهة .. وإنما صوت جثثهم الهامدة في اصطدامها المروع بنخشب السفينة .

ثم طارت الأرواح من أجسادهم .. منطلقة إلى نعيم أو جحيم .

وأحسست كل روح تمر بجانبى كأنها أزيز انطلاق سهمى من القوس !

ويقول باورا « إن معظمنا حين يقرأ (الملاح العتيق) يستجيب إلى "سحرها" دون أن يتساءل عن أية أهداف لها خارجة عنها ، وعن الدلالة الرمزية لأي شيء فيها . إذ أنها تعيش في وجداننا بحيوية بالغة تصدنا عن طرح أسئلة منطقية حول أى مشكلة فيها » . وبعد مناقشة الجزء الأول من القصيدة يعضي باورا في شرح مفهوم الرمز عند كولريديج ، وعلى ضوءه يفسر كثيراً من رموز هذه القصيدة . فالملاح الهرم

لايتوب لأنه تعذب عذاباً أليماً فحسب، وإنما لأنه أحس بجمال الطبيعة حتى في الليل البهيم
« الذي يمثل وحدة النفس البشرية وظلامها » ولأنه استأنس بكائنات حية « مؤمنة »
فأحس بتجاوب معها واتصلت روحه بروحها .

وحدى .. وحدى .. أجل كنت وحدى ..
في عرض البحر الرحيب .. الرحيب !
لم يشفق قديس واحد على روحى في عذابها الأليم ..

ولكن الملاح — لأنه فرد مستقل ، لم ينتظر الرحمة من السماء ، وإنما جاءته الرحمة
من داخله حين أحب — أحب ثعابين الماء ! وشعر بنجالتها وحياتها في الأعماق ..

وخلال ظل السفينة في البحر .. راقبت ثعابين الماء ..
كانت تتحرك في جماعات ساطعة البياض .. فاذا انتصبت قاماتها ..
أشعت نوراً وهاجاً في شظايا وضاعة ..
وعبر ظل السفينة راقبت كسوتها الزاهية ..
فمن أزرق إلى أخضر ناضر .. إلى أسود مخملي ..
أيها الكائنات الحية السعيدة !

لايستطيع لسان أن يفصح عن جمالها !
وانبثق من قلبي ينبوع حب لها .. ووجدتني أباركها دون أن أدري !
وفي نفس اللحظة .. ابتهلت في صلاة خاشعة ..
فاذا القادوس يسقط من رقبتي التي تنسمت روح الحرية ..
ويغوص كالرصاص في قاع المحيط !

والسير موريس باورايعلق على القصيدة تعليقات تتناول معظم مظاهرها وإن كان يترك
الكثير للذهن القارئ .. مثلاً يفعل في باقي فصول الكتاب .. فهو يتناول قصائد كثيرة
لشعراء رومانسيين ، ولكنه دائماً لايقول كل شيء .. وإنما يدور حول فكرة واحدة
يردها ألف مرة في كل سطر وكل جملة ، وإذا كان لنا أن نعلق على لغة الكتاب
فلا بد أن نذكر ذلك الإسهاب الكثير والإطناب الممل ، ولعل السبب في هذا يرجع إلى
أن الكتاب مجموعة محاضرات ألقاها على طلبته في أكسفورد ، أقول أن التكرار الكثير
يبتعد بالكتاب عن مصاف الكتب العلمية الأكاديمية ، ويقترب به كثيراً من درجة
الكتب المدرسية التي تساعد الطلاب على الحفظ .. والتكرار له مزايا كثيرة .. كما يعلم
كل طالب وكل من كان طالباً !

الصورة الشعرية عند شكسبير ودلالاتها

SHAKESPEARE'S IMAGERY,

and what it tells us

by Dr. CAROLINE F.E. SPURGEON

يتعرض هذا الكتاب (١) لموضوع من أخطر الموضوعات الأدبية الحديثة ، وهو صلة الفنان بما يخلق ، وهو ليس هنا الموضوع النظرى الذى يعالج من وجهة النظر النقدية أو الفلسفية ، أو النفسية ، وإنما يمثل عماداً بنت عليه المؤلفه دراستها للصور الشعرية عند شكسبير . فقد حير النقاد إلى عصرنا هذا عدم وجود حقائق تاريخية عن حياة شكسبير أو شخصيته أو صلاته ، أو قائلها قلة تقترب من العدم ، كما حير القراء ومتذوقى الأدب ذلك التنوع الذى يسم كل ما خلق شكسبير ، وذلك الشمول وتلك الإحاطة اللذان يحسبهما كل قارئ لمسرحه أو لقصائده المستقلة ، واختلفت مناهج البحث فى ذلك العالم العريض الذى خلقه شاعر الإنجليزية الأكبر ، ولكن يحثنا واحداً منها - على كثرتها - لم يوفق فى الوصول إلى جوهر ذلك العقل الجبار الذى خالق ذلك العالم الخافل بشتى صور الإنسان وانفعالاته على تضاربها وتباينها ، والذى لا يقنع من البشر بالظاهر الحسى الملموس وإنما يغوص وراء الخفايا حتى يلمس أشد الجذور إمعاناً فى العمق . ولم يسبق باحث إلى دراسة المزاج النفسى الذى خلق هذه الأكوان على رحابها وأحس بهذه النزعات المتعددة على اختلافها الشديد .

وتخطو المؤلفه فى كتابها هذا خطوة جديدة جريئة فى هذا المجال ، وهو كيف يمكن للصور الفنية فى الشعر أن تلقى الضوء على :

١ - شخصية شكسبير ومزاجه النفسى وأفكاره .

(١) صدر هذا الكتاب القيم منذ قرابة ثلاثين سنة ، وقد أصدرت دار أكسفورد يونيفرسى برس منه طبعة رخيصة paper back طبعت فى الولايات المتحدة سنة ١٩٦٠

٢ - وعلى موضوعات مسرحياته وشخصياته .

وإذا كان ولوجها إلى هذه الدراسة عن طريق الصور الشعرية يبدو مثيراً فهي تبرره بقولها « أومن أن هناك أمراً مطلق الصحة وهو أن مؤلفات أى كتاب يمكن أن تكشف لنا في صدق عن شخصيته وعن مزاجه النفسى ولون أفكاره سواء كان كاتباً مسرحياً أو كاتباً روائياً ، وسواء كان يصف لنا أفكار الآخرين أو يسجل أفكاره الشخصية .

« أما إذا كان شاعراً ، فأرى أنه عن طريق الصور الفنية في شعره بصفة أساسية ، - وإلى حد ما بطريقة لا شعورية - يقدم إلينا الشاعر ذاته .

« من المحتمل حقاً أن يكون موضوعياً إلى أقصى حد في خلق أشخاصه المسرحية وفي تصوير نزعاتهم وأفكارهم (ويصدق هذا على شيكسبير) ولكنه حينئذ يشبه شخصاً لا يتبدى تأثراً واضحاً في قسما وجهه وعينه إذا انتابه توتر شعورى ، ومع ذلك لا تسلم بعض عضلاته من الاختلاج أو التصلب . إن الشاعر دون أن يدري يميظ اللثام عن أعظم ما يهوى وما يبغض ويكشف عن ملاحظاته وإهتاماته ، وارتباطات أفكاره ، واتجاهاته الذهنية وعقائده ، من خلال الصور الفنية - تلك الصور اللفظية التى يرسمها ليوضح شيئاً مختلفاً تماماً في حديث أشخاصه وأفكارهم .

« إن الصور الفنية التى يستخدمها الشاعر بطريقة غريزية - وإلى حد بعيد لا شعورية - فى لحظة من لحظات الإحساس العميق المركز تكشف لنا عن تركيب ذهنه وتيارات أفكاره والأشياء والحوادث التى يلاحظها ويتذكرها وربما - وهذه ذات دلالة أبلغ - تلك التى لا يلاحظها ولا يتذكرها أيضاً . وتلك تجربتى على أن هذا المنهج يمكن الاعتماد عليه فى الدراما باطمئنان أشد مما لو طبق فى الشعر الخالص . إذ أن الشاعر ينشد الصور الفنية واعياً بها محددا دورها فى القصيدة، بينما نجد فى الدراما - وخاصة فى المسرحيات التى تكتب فى حرارة الانفعال مثل دراما العصر الإليزابيثى - أن الصور الفنية تخرج من أفواه الشخصيات أثناء انفعال الكاتب بأحاسيسهم وعواطفهم ، كما تطوف بذهنه بطريقة طبيعية . . . »

وتمضى المؤلفة قائلة أنه كلما كان العمل الفنى دسماً وعلى درجة كبيرة من الإحكام ازدادت قيمة الصور وقدرتها على الإيحاء وهكذا رأت أنها تستطيع أن تعتمد على الفحص

« المنهجى المنتظم للصور عند شيكسبير فجمعت كل صوره الفنية الشعرية ، وعكفت على تصنيفها ودراسها مدة تربي على ثمان سنوات .

ولكن أليس لنا أن نساءل عن مفهوم الصورة الفنية الذى أقامت عليه بحثها ؟
تقول المؤلفة أنها تستعمل لفظة « صورة » هنا لأنها الكلمة الوحيدة بين يدينا التى يمكن أن تشمل جميع أنواع التشبيه وكل أنواع الاستعارة (وهى فى الحقيقة تشبيه مركز)
وتقترح أن ننزع عن أذهاننا الإيحاء الذى تحمله الكلمة من أنها تعنى الصورة البصرية
فحسب ، فيجب أن نرى فيها (فى حالة هذا البحث) كل صورة خيالية أو تجربة خاصة وفدت إلى الشاعر ليس عن طريق إحدى حواسه فحسب ، ولكن عن طريق ذهنه وعواطفه أيضاً ، التى يستخدمها فى شكل التشبيه أو الاستعارة بأوسع معانيها ، يقصد التشبيه أيضاً فى النهاية .

ويمكن لهذه الصورة أن تمتد وتتغلغل فى جزء كبير من أحد المشاهد المسرحية
مثلاً نرى رمز الحديقة المهمة التى لا يراها أحد ، فى مسرحية ريتشارد الثانى . كما
يمكن أن توحى بالصورة كلمة واحدة مثل « المهرج النضج Ripeness is all
(الملك لير) ويمكن أن يكون تشبيها بسيطاً مستقى من الحياة اليومية مثل : سوف يصدقون
ما نقول مثلاً تعلق القطاة اللبن . (العاصفة) وقد يكون تشبيها دقيقاً من صنع الخيال
المرهف مثل :

« يستطيع العاشق أن يسير على خيوط العنكبوت التى تهزها نسائم الصيف اللعوب
ولا يسقط . ما أخف زهوه وخيلاءه » (روميو وجوليت) وقد يكون التشبيه على
صورة « تشخيص Personification عريض ، مثلاً نرى فى مسرحية « تروياوس
و كريسيда » الزمن وقد شبه بمضيف عصرى يرحب بضيوفه ويسبقهم إلى غرفهم . كما
يمكن أن تومض علينا الصورة فى فعل واحد : إن جلاميس قد قتل النوم . (ماكبث) .

كذلك تعنى « الصورة الفنية » كل ألوان الاستعارة . فاللادى ماكبث تحت
زوجها « أن يطلق سهام شجاعته نحو الهدف » ، و « دنكان » بعد نوبات حمى الحياة
يرقد فى سبات عميق ، ودنالبين يخشى « الخناجر التى تختبئ تحت ابتسامات الرجال »
هو ماكبث « يخوض فى الدم المسفوك » أو « يتخيم معدته مع الأهوال » وهكذا ..

ولكن الدكتور كارولين سبيرجون لا تناقش مفهوم الصورة في نطاقها العريض .
مثلاً يفعل جون كرو رانسوم مثلاً ، أو جون مدلتون مري أو سيسل داي لويس أو
سواهم . وإنما تقول إن التشبيه — أى التشابه بين الأشياء المختلفة — يحمل في طياته سر
الكون . إن الدور النابتة أو الأوراق المتساقطة في الخريف تعبر آخر عن العمليات
التي نشهدها حولنا في حياة الإنسان وموته ، وهذه الحقيقة — كما تقول — تثيرها وتمز
أعماقها بإحساس بأنها تواجه سرّاً غامضاً كبيراً ، لو أمكن فهمه ، لاستطاع أن يشرح
لنا معنى الحياة والموت .

وإذا عدنا إلى المنهج الذى اتبعته المؤلفة وجدناها تحاول في الفصول الثلاثة الأولى
أن تثبت صحته مستعينة بمقارنات بين الصور الشعرية عند شكسبير ، ومثيالاتها عند بعض
معاصريه مثل مارلو وفرانيس باكون وتوماس ديكر وتشابمان وبن جونسون
وماستنجر .. والحقيقة أن الفصلين الثانى والثالث يؤيدان وجهة نظرها أشد التأييد . فثمة
اختلاف بين الصور الشعرية عند كل واحد من هؤلاء ، حتى أن كل واحد منهم يكاد
يبدور (في صوره) في نطاق معين لا يتعداه . فعند شكسبير مثلاً نرى أن أكثر الصور
التي يرسمها مستمدة من الطبيعة (وخاصة حالة الجو ، والنباتات وإعداد الخدائق)
والحيوانات (وخاصة الطيور) والحياة اليومية المنزلية ، وصحة الجسم ومرضه ، والنار ،
والضوء ، والطعام والطبخ ، أما عند مارلو ، فنرى أن معظم الصور مستمدة من الكتب
وبخاصة كتب اليونان والرومان ، والشمس والقمر والكواكب والسموات .. وهى
تؤيد ذلك بالرسوم البيانية التي تتولى بصورة قاطعة حسم الأمر في هذه الأحوال ..
وتضرب كثير من الأمثلة التي تؤيد وجهة نظرها — يقول مارلو :

وبدُرُّوعِنَا التي تبرق مثل الشموس في سیرنا

سوف نطارذ النجوم في السماء .. (تامبورلين)

ويصف جمال وجه امرأة قائلا :

إنها لأجل من نسمة المساء

إذا ارتدت فتنة ألف كوكب . (فاوستوس)

ويصف طبيعة الإنسان قائلا :

إنها دأمة الحركة والتقلب مثل الأفلاك . (تامبورلين)

وإذا مات عاشق فذلك :

لأن جوبتر رب الأرباب قد وقع في غرام محبوبته واختطفها . ليجعل منها ملكة
السماء المتوجة . (تامبورلين)

وحين يصف قصف المدافع يقول :

إنها تدك هيكل السماء (١)

وتدمر قصر الشمس اللألاء

وتهز قبة النجوم العالية . (تامبورلين)

أما شيكسبير فهو يختلف اختلافا جوهريا عن مارلو في مصادر صورته الشعرية .
فهو لا يخلق بعيداً عن هذه الأرض ، وإنما يستمد منها صورته ، إذ أن عينيه وحواسه
مسلطة على الحياة اليومية من حوله ، لا يكاد يفقد أدق تفصيلات حركة من طائر
يرف بجناحيه أو زهرة تفتتح أو عمل ربة منزل ، أو الأحاسيس المترسمة على وجوه
البشر .

وهكذا نرى استعاراته بسيطة مألوفة ، ولكنها مع ذلك غاية في الدقة وعمق
الدلالة :

لقد انتهى عمل اليوم الطويل

ولابد أن ننام (أنتوني و كليونباترة)

عسى ألا يتبع الليلة العاصفة صباح مطير (سونيتا رقم ٩٠)

إن دنكان في قبره

بعد نوبات حى الحياة يرقد في سبات عميق . (ماكبث)

تعالق هناك مثل الثمرة ياروحى

حتى تموت الشجرة . (سيمبلين)

صمتا صمتا !

ألا ترون رضيعى على صدرى .

يرضع من المارضع النائمة ؟ (أنتوني و كليونباترة)

(١) فى الأصل فعل أمر . إذ أنه يأمر المدافع أن تنطلق .

وإذا حاول شيكسبير أن يبتعد عن الأرض فهو إنما يفعل حاملاً كل أثقال الحياة: الإنسانية بين جنبيه .. هو يسبح سباحاً رقيقاً في فضاء الكون بينما تشده على الدوام خيوط البشر إلى الأرض ، فلا يكاد يفعل حتى يعود ، وحتى وهو يحوم نراه يغذى تنوعه بأكثر تجارب الإنسان ثراء وعمقاً .

وتعلق الدكتورة سبيرجون قائلة « وهكذا .. حين نفحص الصور الشعرية ، نستطيع أن ندرك كم يختلف كل شاعر عن سواه ، في الذهن والنظرة إلى الحياة والمزاج: النفسى . فبينما نجد شيكسبير مهتماً وملاحظاً للأشياء الملموسة والحوادث اليومية ، وخاصة في الحياة خارج المنزل وداخله ، ونجد أن حواسه حادة بشكل غريب ، ومتجاوبة مع ظواهر الحياة تجاوباً شديداً ، نرى أن مارلو لم يكن يهتم بالأشياء المحسوسة المحسوسة ، فهو لا يكاد يراها إذ أنه يعيش تقريباً في عالم من الأفكار ، حتى إن عواطفه تستثار عن طريق الفكرة ، بينما تستثار عواطف شيكسبير عن طريق الإحساس . »

وتبدأ المؤلفة في الفصول التالية في مناقشة موضوعات الصور الفنية عند شيكسبير فتعرض للصور التي يستمدّها من البحر ومن حياة البحارة ، ويتبين أن هذه الصور لا تدل على أن خالقها ركب البحر كثيراً ، وإنما استمدّها من حياته على البر .. ثم تناقش صور الحيوانات والطيور ، وكيف يهتم اهتماماً خاصاً بحركتها وألوان طيرانها ، وهذا ينبع من حبه أساساً للحركة ، وكيف أن الصور الحركية تمثل تياراً لا يتوقف في كل صورة تقريباً . بل ونتمى إلى أن تصوره للحركة يكاد يعادل تصوره للحياة .

ومن هذه البداية تناقش حواس شيكسبير ، فترى أن حاسة البصر عنده لم تكن تدع شيئاً دون إدراك ، وترى كيف كان يهتم اهتماماً شديداً بتغيير اللون ، في وجه الإنسان ، وفي وجه الطبيعة ، كيف كان يحتفل بشروق الشمس وغروبها ، وتناقض الألوان وتضادها بوجه عام ، ثم ترى كيف يفعل عن طريق حاسة السمع بمختلف الأصوات وتنوعها ، وكيف كان يهتم أشد الاهتمام بأصوات الطيور ودلالاتها ، وتحدث عن الرموز التي يمثلها الصمت والضجيج لديه ، وعن حبه للسكون وكرهيته للصخب ، ثم تناقش حاسة الشم عنده ، وكيف كان يتصور الروائح للأشياء المجردة ، مثل الرائحة العفنة للردىة وهكذا ..

وهي تتعرض أيضاً لحاسنى اللمس والذوق عنده ، ومن جماع دراستها لهذه الجواس
تنتهى إلى آراء شبه عامة عن مزاجه النفسى واهتماماته .. تصل إليها فى دراسة مضمونية عبر
فصول عدة حتى تبدأ القسم الثانى من الكتاب .

وتتناول الدكتور سبيرجون فى هذا القسم الثانى ، الطريقة التى أثرت بها الصور
الفنية فى تشكيل مسرحياته ، وكيف اتسمت كل مسرحية بمجموعة من الصور خاصة
بها ، سائدة فيها مهيمنة عليها . فترى مثلاً فى مسرحية « روميو وجوليت » أن الصور
الضوئية هى الصور السائدة ، على المستوى الواقعى والمستوى الرمضى ، مثلما نجد أن
صور الملابس غير المناسبة لمرتديها هى الصور السائدة فى « ماكبث » ، ثم تقف وقفة
أطول عند مسرحية الملك لير .

وتقول الدكتور كارولين سبيرجون أن عمق الإحساس والعاطفة فى « الملك لير »
وشدة تركيزهما حول بؤرة واحدة يمكن أن تتم عنهما حقيقة بالغة الوضوح : إن شمة
صورة واحدة مستمرة تجرى فى خيال شيكسبير ، وهذه الصورة المهيمنة شديدة التأثير
حتى على الصور الجانبية والفرعية التى تخدمها وتزيد من حدتها وتأكيداتها .

فتحن نشعر طول الوقت بجو الكفاح والصراع ، بل أحياناً بالألم الجسدى الذى
يبلغ حد العذاب الأليم ، وهذا الجو ينبع بصورة طبيعية من جو المسرحية ، وظروف
المعاناة العقلية للملك لير نفسه ، وهذه الصورة للجسد البشرى فى آلامه تؤكد هذه
المعاناة النفسية للملك لير ، عن طريق الأفعال Verbs التى ينطق بها ، والاستعارات
المتنوعة التى توحى بمثل هذا الجو هنا وهناك . فالملك لير فى عذاب الندم الذى يكابده ،
يصور نفسه رجلاً تعصره آلة وتعذبه ، وتضرب رأسه الذى جعله يرتكب هذه الحماقة .

ويعترف جلوستر فى جراحة إلى ريجان أنه أرسل لير إلى دوفر قائلاً :

إننى لا أطيق رؤية أصابعك القاسية

وهي تنفقا عينيه المستتين ، أو أرى أختك المتوحشة تغرس مخالبها كالذب فى لحمه
المقدس .

والملك لير يقول لتكورديليا :

إننى مشدود إلى عجلة من نار ..

وإن دموى لتكرى خدى كأنها رصاص منصر ..

وتعلق المؤلفة على ذلك قائلة أن شيكسبير فطن إلى حقيقة علمية صحيحة وهى أن العذاب النفسى يمكن أن يتأكد ويزداد حدة إذا صحبه عذاب جسمى ، وإذن فنحن نرى تلك الصورة حتى فى المشاهد التى تناول عذاب الملك لير بصورة مباشرة .

فناقشات جلوستر مع إدهوند تسم بنفس هذه الخصائص ونحن نقرأ هذه الأفعال . مثلاً : يلوى ، يضرب ، يخرق ، يعض ، يكوى .. وهكذا .. وحينما نفحص مشاهد أخرى غير مؤلفة فى ذاتها ، تقابلنا هذه الأفعال أيضاً إلى جانب صورة الجسد البشرى الذى « تتمزق أوصاله » أو « يشد فى آلة تعذيب » أو « تتحطم عظامه » .

وتلعب من هذه الصورة فكرة الأهوال الخارقة — فتتلاقى تقابلنا صورة البشر وهم « يأكلون بعضهم بعضاً » مثل « وحوش الأعماق » أو صورة الذئاب والتمور — تمرق أجسادها . والملك لير يظن أن ابنته ريجان — عندما تعلم بسوء المعاملة التى لقيها على يد أختها جونريل — سوف تخمش « بأظفارها » وجه أختها « الذئبي » ، ونكران الجميل من جانب الأبناء يشبه فيما « يقضم اليد التى تقدم إليه الطعام » .. أما دوق أولباني فيصرخ فى وجه جونريل قائلاً إنها وأختها ريجان نمرتان لا ابنتان ، ويقول إنه لو أطاع نفسه « لمزق أوصالها وفتت عظامها » .

وهذه الصورة الوحشية التى تغص بها المسرحية . تذكرنا عما أشار إليه برادلى فى كتابه عن التراجيديات الشيكسبيرية من أن صور الحيوانات تغص المسرحية وتلعب دوراً أساسياً فى تصوير الشخصيات . والتفسير الذى تقدمه الدكتور سبيرجون لهذه الصور الوحشية هو أنها تنبع جميعاً من تصور للطبيعة البشرية وقد ارتدت إلى حالة الحيوان المتوحش — وهو التصور الذى ارتسم فى ذهن شيكسبير أثناء كتابة المسرحية وانفعاله بنفسيات أبطالها ، وأوحى بل خلق الصور القاسية التى نشهد فيها « الذئاب الضاربة » .

والنور و « الحيات المنقضة اللادغة » و « النور ذات المناقير الحادة » و « الجداة
البعيضة » ، و « الحشرات السامة » و « القران القارضة » و « الدب ذا الخالب المشرعة
إلى جانب الكلاب التي تنبح وتعض وتئن وتنطلق مسعورة .

ولاتسلم الطبيعة من هذا النصور فهي أيضاً نائرة ، متوحشة ، غاضبة لا تهدأ ،
« الأمطار تهطل وتتصارع مع الرياح جيفة وذهابا » ، بل تتصارع مع الملك وتمزق
شعره الأبيض . الذي تشده العواصف العاتية في غضبها الأعشى ويطلب هو إلى الرياح
أن تهب وتمزق خدودها ، ثم يصل في ذروة هياجه الذي يقترب من الجنون إلى أن
يطلب من الرعد الذي يزلزل كل شيء أن ينقض على الأرض الكروية فيدكها ويجعلها
مستوية كالقرص !

ولا يسلم الآلة في هذا الجو المتهب من الافتراس والتوحش ، فهم يقتلون البشر
ويقطعون أطراف الرجال ، دون أن يتعدى ذلك حدود اللاهو .. يقول جاوستر :

ما نحن بالنسبة للآلة إلا كالحشرات في أيدي الأطفال العابثين .. إنهم يقتلوننا في
طوهم !!

والدكتور كارولين سبيرجون تقوم بمثل هذا التحليل في كل المسرحيات الأخرى
ثم تلحق بالكتاب بعض الأبواب التي تشتمل على الخرائط والرسوم البيانية الموضحة
لعدد الصور وأنواعها ومصادرها المختلفة في مسرحيات شيكسبير ومعاصريه ، وفي
كل مسرحية شيكسبيرية على حدة .. متناولة الشخصيات بالتفصيل ... وهكذا ..

وتقول المؤلفة إنها اعتزمت أن تنشر المادة التي بنت عليها كل هذه الدراسة مستقاة
حتى يستطيع من يود من الباحثين أن يقوم بدراسة من لون آخر للصور الفنية أن ينتفع
بها ، ونحن نرى بالفعل أن كثيراً من الباحثين قد استفادوا من هذا الكتاب ، فمثلا
يعتمد الناقد الأمريكي المعاصر « كاينث بروكس » على الفصل الذي كتبه عن الصور
الفنية في مسرحية ماكبث في كتابة ودراسة لرمزين من الرموز القوية في المسرحية ،

وهما رمز « الطفل العارى » ، ورمز « عبادة الرجولة » فى كتابه المسمى « إناء محكم الصنع » .

كما فتحت المؤلف بكتابها هذا الطريق إلى أبحاث تطبيقية ممتازة مشابهة لبحثها ، فطالعنا أخيراً كتاب « الصور الشعرية عند كينس وشيالى » لريتشارد فوجل وكتاب « الصور الشعرية » عند « وردزورث » لفلورنس مارش ، و « الصور الشعرية عند ملتون » لبانكس ، وغيرها من الكتب التى نسجت على منوال الدكتور سبيرجون وأن اختلفت فى غاية البحث ، فاهتم فوجل بالناحية الفنية ، واهتمت فلورنس مارش بالروية الشعرية عند وردزورث ، واهتم بانكس بحياة ملتون وجو عصره فى كتابه الضخم عن «صوره الفنية » .

تطور الصور الشعرية عند شكسبير

THE DEVELOPMENT OF SHAKESPEARE'S IMAGERY

by : W.H. CLEMEN

Methuen, London, 1959

مؤلف هذا الكتاب هو الدكتور و. ه. كليمن أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة ميونيخ ، وقد وضعه أول الأمر عام ١٩٣٦ باللغة الألمانية ، ولكنه لم يحظ بالاهتمام اللائق به في الدوائر الأدبية إلا حين ترجمه مؤلفه إلى الإنجليزية وراجعته وأضاف إليه فصولا جديدة أكملت صورته النهائية عام ١٩٥٩ . ويعتبر هذا الكتاب أول دراسة مستفيضة للصور الشعرية عند شكسبير باعتبارها عنصراً أساسياً من عناصر الفن الدرامي وتطوره عند الشاعر الكبير . وهو يختلف اختلافا جذريا عن سواه من الكتب التي تعالج الصور الشعرية لأنه لا يفصلها عن النص أو السياق أو شخصيات المسرحية أو البناء العام لها وإنما يدرسها وهي « حية » في تربتها الطبيعية التي أبتتها ويدرس علاقتها بهذه التربة ، وبالجزء الذي ترعرعت فيه ، وينتهي من ذلك إلى نتائج بالغة الخطورة .

في هذا الإطار يبدأ الدكتور كليمن في دراسته للتطور العام لفن شكسبير وكيف أسهمت الصور الشعرية في هذا التطور — كيف أثرت فيه وتأثرت به ، وكيف سارت مراحلها وبيدة الخطى في البداية ثم أسرعت نحو النضج والاكتمال في آخر ما أبدعه الشاعر وهو يقول لنا إن أى شخص يتجشم عناء مقارنة الصور الفنية في مسرحية « أنطونيو و كلبوباتره » على سبيل المثال بالصور الفنية في مسرحية « هنري السادس » أو « السيدان من فيرونا » سوف يهوله الفرق الشاسع بين هذه وتلك . وسوف يحمله ذلك الثبات الكبير على الاعتقاد بأنه لا توجد ثمة علاقة أو فترة انتقال بين هذين الأسلوبين . ولكننا إذا أنعمنا النظر في مسرحيات شكسبير ، وفحصنا كل مسرحية حسب سياقها التاريخي لرأينا جليا أن فن الصور في مأساه لم ينشأ طفرة ، وإنما سبقه إعلاء

تدريجى استغرق زمنا طويلا ، فان شيكسبير لم يكتشف إمكانيات هذا الفن فى العمل الدراى إلا بعد ممارسة مضايقة وتجارب لا حصر لها ، فالوظائف التى تقوم بها الاستعارة فى البداية قليلة وبسيطة ، أما فى مآسيه الأخيرة فوظائفها تتنوع وتغلب أدواراً حاسماً فى رسم الأشخاص والتعبير عن موضوعاته الدرامية ، بل إن الصورة الفنية تصبح أحب وسائل التعبير لديه فى آخر مؤلفاته . وهذا التطور المذهل الفريد للصورة الشعرية ليس مألوفاً عند سواه من الشعراء .. من ثم يحدد الكتاب هدفه : وهو دراسة هذا التطور فى مرحلته المنفصلة وأشكاله المستقلة ، وإظهار علاقته بالتطور العام لفن شيكسبير .

ولكن - كيف نقوم بهذه الدراسة ؟ أى ما هو المنهج الذى اتبعه المؤلف فى دراسة هذا التطور ؟ ويجيبنا الدكتور كليمين قائلاً إننا لنكى نخرج بفكرة عامة عن الفن الدراى ، يجب علينا أن نقارن المشاهد والمواقف المتشابهة فى المسرحيات المختلفة بعضها ببعض ، ونبحث طريقة شيكسبير فى بناء العقدة ، وكيف يرسم شخصيات رجاله ونسائه ، وكيف يصف الطبيعة ، وكيف يعرض أحد الأحداث ، ونفحص طريقة إعداده لأزمة معينة ، وطريقة حله للصراع ، كما ينبغي أن ندرس الاختلاف الذى يطرأ على هذه جميعاً منذ أولى مسرحياته حتى آخر ما كتب . ولكننا فى هذه الدراسة التفصيلية لكل جانب من جوانب فنه الدراى يجب ألا نزل أبداً منها عن العمل الفنى المتكامل ، ويجب ألا يغيب عن ذهننا لحظة واحدة أن المسرحية كائن حتى ، تعتمد صحة أعضائه وسلامتها على صحته دو وسلامته ، فإذا بترنا أحد هذه الأجزاء ، استحال علينا أن ندرك العلاقة بينه وبين سائر أعضاء الجسد ، وأصبح فى انزائه مشوها لا ينم عن شيء ، وإن نم فإنما يزوج بنا فى أخطاء جسيمة تخجب عنا الرؤية الصائبة .

والدكتور كليمين بهذا يهاجم منهج الدكتور كارولين سبيرجون فى كتابها عن الصور الشعرية عند شيكسبير هجوماً صريحاً ، ويسخر من منهج الإحصاء الذى اتبعته فى كتابها قائلاً : « من الأمور الغريبة أن جهودنا النقدية لا تترتب إلا إذا نجحنا فى تصنيف المادة الأدبية وتبويبها ، فنظن أننا قد أصبنا الهدف ما دونا قد قسمنا الظواهر الأدبية وفصلناها ثم أعدنا تقسيمها إلى فروع أدق وأضيق نطاقاً ، وجعلنا منها أبواباً تشبه الأعشاش فى أبراج الحمام ، ولصقنا على كل باب بطاقة بالاسم والعنوان أو لاسكن

هذا بطبيعة الحال يدمر إحساسنا النابض بوحدة العمل الشعري وتنوع ظلاله وثرأه أصبأغه ، مثلاً نشهد فى أسلوب شيكسبير الذى لايجارى فى تنوعه ومرونته . والمصدر الأساسى للخطأ إذن هو « منهج الإحصاء » الذى يرحب به قوم ويدافعون عنه :

« إن الإحصاءات توهمنا أن المادة المبوبة تحت إحدى البطاقات ، مادة من نوع واحد ، متساوية فى دلالتها . فإذا انتهينا مثلاً من إحصاء فى مسرحية ما إلى أن ثمة ثلاث « صور للبحر » تقابلها ثمانى « استعارات عن الحداثق » وجدنا بين أيدينا إحصاء قد يضللنا بدلاً من أن يفيدنا ، إذ ربما كانت صور البحر ضروراً سائدة شاملة ، وربما كان موقعها فى المسرحية وعلاقتها بالشخصيات التى نطقت بها سبباً فى أن تميل كفة الموازنة إلى جانبها رغم قلة عددها » . وينتهى الدكتور كليمن من ذلك إلى أن منهج الإحصاء بصفة عامة منهج مضلل ولا يمكن أن يحرز نتائج مرضية فى الدراسات الأدبية . ولكنه مع ذلك يلتمس الأعذار للدكتورة كارولين سبيرجون لأن هدفها « لم يكن دراسة فن شيكسبير ، بل دراسة شخصيته وحواسه وذوقه واهتماماته » . ويمضى قائلاً « وهنا يكمن الاختلاف بين كتابها وهذا الكتاب . لقد شغلت أولاً وقبل كل شىء بمضمون الصور ، أما هذا الكتاب فيهم بشكل الصور وعلاقتها بالسياق الذى وردت فيه إلى جانب دراسة وظائفها المختلفة وتطورها مع فن شيكسبير » .

ويمضى الدكتور كليمن فى تجديد منهجه فيقول إنه لكى يتجنب أضرار فصل الصور عن السياق ، بدأ فى تجديد « جو » الصورة بأن طرح الأسئلة التالية : ما صلة الصورة الفنية أو الاستعارة بتسلسل الفكرة ؟ كيف تلائم الصورة سياق النص ؟ هل هناك مقاييس يمكننا من التمييز بين ألوان العلاقة بين الصورة وسياقها ؟ ثم تساءل بعد ذلك : هل يؤثر شكل الحديث الدرامى — مونولوجاً كان أو حواراً — على طبيعة الصورة ؟ ما هى الدوافع الخاصة التى تؤدى إلى خاق الصور فى المسرحيات ؟ وهل هناك مواقف معينة تتطلب التعبير بالصور ؟ وما علاقة الصور بهذه جميعاً ؟

والخطوة التالية التى اتبعها هى بحث العلاقة بين طبيعة الشخصيات التى يرسمها شيكسبير وبين الصور الفنية التى يستخدمها ، والتساؤل عما إذا كانت ثمة شخصيات

تتميز باللجوء إلى الصور في التعبير بصفة خاصة ، ويتعرض لسمة من سمات المسرحية تستتبع أحكاماً معينة ، وهي اعتماد المسرحية على المدى الزمني في أحداثها . يقول الدكتور كليمن « إننا نستطيع فهم قصيدة غنائية مثلاً — أو لوحة فنية أو تمثالا بحكم الصنع — في لحظة واحدة ، أو « مباشرة » ، أما الدراما فلا نفهمها إلا عن طريق سلسلة من الانطباعات « المتتابعة » .. فالحدث في الدراما يعتمد على عنصر الزمن .. أى عن طريق « الكشف التوالى » عن طبيعة الشخصيات وصراعاها وهكذا . كما أن نسج الدراما ذو خيوط متشابكة لا يتم التحامها إلا عن طريق العلاقات الداخلية التى ما تفتأ تتقابل وتتعدد على مدى « فترة زمنية » معينة . وهكذا نجد الكاتب المسرحى الناجح يمهّد تمهيداً كافياً لمشاهده وشخصياته ، ويقدم لمحات فى البداية ترهّص بما سيتلو فى النهاية ، وتجعل النسج كله وحدة متكاملة لا تقبل التزيق « وإذن فإن عنصر الزمن أو « التابع » هنا يحتم علينا أن نضع الصور فى سياقها الزمني ، فلا نتجاهل إيجاءها بما سوف يحدث ، أو نناسى الظلال التى تلقىها على ما سلف .

وبعد الاطمئنان إلى المنهج يبدأ الدكتور كليمن فى دراسة كل مسرحية على حدة وربطها جميعاً بالرباط العام الذى يسير فى أعماق الجميع وهو تطور صورها الفنية . يقول المؤلف لا يزال هناك نزاع حول صحة نسبة مسرحية « تيتوس أندرونيكوس » إلى شيكسبير ، ولكن حتى إذا افترضنا أن شيكسبير كتب جزءاً منها فحسب ، فلن نجد مسرحية أخرى تساعدنا على تصور واضح لبداية فن شيكسبير .. فهذه المسرحية زاخرة بالحوادث الجسام ، والخطب الرنانة التى لا ترتبط بمنطق الأحداث فى المسرحية . إنها تفاجئنا وتذهلنا ، وتفشل فى إقناعنا لا لأن الدافع عليها معدوم فحسب ، بل لأن الأشخاص الذين يقومون بها ليسوا فى الحقيقة عظماء . كما أن حديثهم لا ينبع من الخصائص الفردية لكل منهم .. وثمة فقرات عديدة فى « تيتوس » لا تساعد على رسم الشخصيات أو السير بحدث المسرحية . فاذا وثقنا أن شيكسبير هو كاتب « تيتوس » (وليس هذا باليسير) استطعنا أن نتبين أن رغبته فى التفوق على « كيد » و « مارلو » (١) هى التى دفعته إلى خلق هذه الأحداث الضخمة والخطب الطنانة المبرقة ، التى لاتنبع من جوهر المسرحية » .

(١) من كتاب المسرح الأليزابيثى :

ويبدأ الدكتور كليمين بعد مقدمة موجزة عن المسرحية في التعرض لدور الصور الفنية فيرنا كيف تنتشر الصور هنا وهناك بلا ضابط ، ودون انتهاء عضوى إلى هيكل المسرحية ، ودون علاقة ضرورة بينها وبين السياق الذى ينبثق ، وكيف تبدو مضافة إلى النص خارجة عنه ، ويقول إن أول سمات الصور المنفصلة أنها دائماً تشبيه يتوسل بأدوات التشبيه « مثل » وحرف الكاف . وهذه الأدوات تضع حداً فاصلاً بين المشبه والمشبّه به ، وتوحى بأنهما شيان منفصلان ، وأن الشاعر لم يوحد بينهما في خياله - مثلاً :

كانت الأميرات المنصورة
ترقرق على خديها ، مثل حبات الندى
على زهرة قطفت وكادت تدبّل
ومثلاً :

إن هذه التّجربة تؤلّى
مثلاً تؤلم المياه المتجمدة ثعباناً يتلوى من العطش .

فهذه الصور قد أضيفت فحسب إلى الجملة الرئيسية ، وألحقت بها من قبيل الزينة والتجميل ، وهى صور خطرت لشيكسبير بعد أن كتب الفكرة الرئيسية ، ليوضح بها ما قاله ، أو ليضرب بها مثلاً ، ولم تابع من تصور موحد للمشبّه والمشبّه به . والنتيجة أننا نستطيع حذف هذه الصور دون أن يفقد النص وضوحه ورواه . وانظر مثلاً هذه الفقرة :

إن تامورا تتساق الآن قبة الأولمب
آمنة من سهام القنار ، وتجلس بعيداً
آمنة من هزيم الرعد وومض البرق .
لن يستطيع الحسد الشاحب أن ينالها بتهديده هناك ،
فكأنها الشمس الذهبية بعثت بالتحية إلى الصباح ،
وبعد أن كست المحيط بأشعتها
وثبت في ممرّاج النجوم داخل عربتها الوضاعة

وأخذت تتطلع من عل إلى التلال التي تتسابق في الشموخ ..
هكذا كانت تامورا

يخدم شرف الأرض ذكاءها
وتزل الفضيلة وترتعد إذا تجهم وجهها .

إن التشبيه بالشمس الذي يستمر من البيت الخامس حتى الثامن يمكن أن يحذف دون أن نحس بفقدان شيء هام ، فهو صورة غير عضوية لأنها أضيفت إلى الصورة الأولى في الأبيات من الأول إلى الرابع ، كما أنها اعترضت سير الفكرة من البيت الرابع إلى العاشر . وانفصال الصورة بهذه الطريقة يستتبع خطأ آخر وهو انعدام العلاقات الداخلية والخارجية بين الصور وهيكل النص العام ، بل إن هذا الانفصال يبدو في صورة أخرى وهو ميل كثير من الأبيات إلى الاستقلال . أى أننا نقف في قراءتنا عند نهاية كل بيت ونحتاج إلى بداية جديدة للبيت التالي . والارتباط Enjambement هو الذي يهب لنا الشعور بالاستمرار .. بالسير في طريق الحدث ، فمثلاً :

إن الطيور تغرد ألحانها على الأفنان
ويتكور الثعبان مستمتعاً بدفء الشمس
وترتجف الأوراق الخضراء حين تمسها النسائم الباردة

إن كل بيت مستقل عن صاحبه ، وكذلك نجد كثيراً من الأفكار منفصلة بعضها عن بعض ، ففي حديث الشخصيات نستطيع أن نفصل ونحدد مكان كل فكرة ، فهي تتوالى دون تمهيد لانتقالها ودون علاقة بين الفكرة السابقة والفكرة اللاحقة .

ويعزو الدكتور كليمين هذا الانفصال والاستقلال في الصور والأبيات والأفكار إلى أن شكسبير كان ميالاً في بواكير حياته إلى خلق الصور لذاتها ، وكان يجد متعة كبيرة في الأسلوب الطنان الجزل ، ولو كان ذلك على حساب الموقف أو الشخصية . فهو أحياناً يجمع صوراً كثيرة لا رابط بينها في موقف لا يستدعى على الإطلاق مثل هذه الصور ولا يمكن قبولها منطقياً في مثل هذا الموقف .

فلنتأمل هذه الفقرة :

مارتيوس : إنه يرتدى في أصبعه الدامى
خاتماً ثمينا يضيء جوانب القبر ..

وهو يشبه شمعة موقدة في أحد الآثار العتيقة
يسطع ضوءه فينير الحدود المتربة لجثة الرجل
ويكشف عن الأحشاء الممزقة للحفرة
أما القمر الشاحب فيسطع ضوءه على بيراموس
بعد أن استحم تحت ستار الليل في دماء الفتاة .
إيه يا أخى .. مد إلى يدك المغشى عليها

ما هو الموقف الذى نشأت عنه هذه الصور ؟ إن مارتىوس قد تعثر لتوه في حفرة عميقة ، دفن فيها جثمان باسانىوس ، وفى هذا الموقف الرهيب ، وقد كاد يخر مارتىوس مغشياً عليه (كما يعترف هو لنفسه) نجده يبنى كل هذه الصور الحاذقة والتشبيهات المعقدة عن خاتم باسانىوس .

ومن الطبيعى أن هذه الصور لا يمكن أن نخلق بهذه المهارة الذهنية فى مثل هذا الموقف الشعورى لمارتىوس . فحالته من انهيار وهلع شديدين لا تسمح له بإعمال عقله فى تركيب هذه الصور المعقدة .

ومن الملاحظ أيضاً أن شيكسبير فى هذه المسرحية يضع كثيراً من الصور فى شكل السؤال البليغ — أى السؤال الذى لا يتوقع إجابة مثل الأسئلة الإنكارية أو التعجبية إلخ . وهذا يكشف لنا عن طبيعة الحوار فى هذه المسرحية . إن غزارة هذه الأسئلة تعنى أن الشخصيات لا تسأل بعضها بعضاً وإنما يتحدث كل على انفراد دون انتظار الرد .. فالحوار ليس حواراً بالمعنى المفهوم وإنما هو مجموعة من الأحاديث المتقابلة بين الشخصيات — فلنتأمل هذه الصورة مثلاً :

أى أحق هذا الذى أضاف ماءً إلى البحر ؟
أو أتى بالحطب إلى طروادة التى تضطرم فيها النيران ؟
وهذه الصورة :

عندما تبكى السماء ، ألا تفيض دموع الأرض ؟
وهكذا نرى أن كونها أسئلة بليغة يكشف لنا عن طبيعة الحوار فى هذه المسرحية ، ويمكننا من إدراك التطور الذى بدأ يدب فيما تلا من أعمال فنية .

وبعد أن ينتهى الدكتور كليمن من دراسة « تيتوس أندرونيكوس » دراسة تفصيلية ينتقل إلى دراسة الملهات المبكرة (مثل « خاب سعى العشاق » مثلا) ، وينتهى إلى نتائج محددة عن دور التورية والجناس وغيرها من المحسنات البيانية والبديعية فى هذه الملهات ، ويدرس منابعها وتطورها ، ثم يوجز ما انتهى إليه قائلا إن الصور الفنية فى الملهات المبكرة اتسمت بالدافع الخاص على خلقها وهو المظهر الخارجى المنطقى لها ، والجانب الحرفى البلاغى منها . فالصور تخاق لذاتها وتجميع الواحدة فوق الأخرى .. ومعظمها صور مستقلة ، ولذلك تبدو لنا حشوا وزينة فى غير مقامها ، مثل أشغال التطريز الموشاة المنمعة .. وهذا يشير إلى وظائف الصورة فى هذه المرحلة المبكرة وهى الزين والتجميل ، فى حين تبدو دائما بعيدة عن سياق الحدث ، « مما يجعلنا نتفق مع رأى القائل بأن الشاعر فى شيكسبير كان فى تلك المرحلة أقوى من كاتب المسرح فيه .. » ويضيف المؤلف أن انفصال الصور عن السياق أفقد هذه الملهات وحدتها العضوية ، وجعلنا لا نستسيغ أسلوبها الآن .

وبعد أن يناقش المؤلف مسرحيتى « هنرى السادس » و « ريتشارد الثالث » يقف قليلا عند « ريتشارد الثانى » التى شهدت بعض التغير فى شكل الصورة الفنية ووظيفتها ، ثم يفصل الحديث عن أهم ما كتب شيكسبير فى الفترة الوسطى من تطوره وهى مسرحية روميو وجوليت . وتعود أهمية هذه المسرحية إلى أنها تجمع بين الأسلوبين القديم الذى اتبعه فى بواكير إنتاجه ، والجديد الذى يبشر بالتطور فى آخر ما كتب . ويبدأ الدكتور كليمن حديثه عنها قائلا إنه من المستحيل علينا فى دراستنا لشيكسبير أن نتبين انفصالا محددآ بين الأسلوب التقليدى والأسلوب المتحرر التلقائى ، كما لا نستطيع أن نحدد الفترات الزمنية التى يسود فيها كل من هذين الأسلوبين .. فى مسرحية « روميو وجوليت » نجد إلى جانب الأسلوب التقليدى بوادر ترهص بالأسلوب الجديد ، وتمكننا من أن نحس التطور الذى سيتم حتما فى المآلى الأخيرة . فالى جانب موقف ليس بطبيعته خلاقا للصور وهو مع ذلك مفعم بها ، نرى موقفا آخر يحتم ظهورها وتفيض منه بالفعل بطريقة تلقائية . أما الأول فنرى فيه والد جوليت يدخل عليها حجرتها فيجدها تبكى ، وإذا بأسانه ينطلق بعيد من الصور المعقدة التى لا تتفق مع هذا الموقف على الإطلاق :

ماذا بك ! منحرفة المراج يافتاقى ؟ ماذا — لا تزالين تبكين ؟
أسوف تظلمن تمطرين الدموع ؟ لأننى أرى فى جسدك الصغير
سفينة وبحراً وريحاً عاتية .

فعيناك اللتان تشبهان البحر تفيضان بالدموع ثم تسكنان
وجسدك هو السفينة التى تبحر فى ذلك الطوفان الملح
وأهاتك هى الرياح التى تدفع دموعك ثم تندفع خلفها
ثم تغرق جسدك الذى تتقاذفه العاصفة
دون أن يهدأ البحر لحظة واحدة .

يقول المؤلف إنه إلى جانب هذا الموقف ، نرى مواقف أخرى ممتازة من عدة
نواح ، فمثلاً نرى «مشهد الشرفة» حيث يتناجى العاشقان بعيداً عن بيئتهما التقليديتين
وعن قيود المجتمع ، ويتساران ولا من منصت سوى قلب الطبيعة . وهنا نجد أن الدفء
والرقة اللذين يميزان مثل هذه المشاهد يرتفعان باللغة إلى ثراء تصويرى يتندر وجوده
حتى فى مسرحيات شيكسبير الأخرى :

آه .. تكلمى ثانياً أيها الملاك الوضاء ! إنك
تتألمين فى الليل وأنا أطلع إليك فوق رأسى
كأنك رسول مجنح من السماء
يخطف أبصار العيون التى ابيضت من التعلق به —
عيون البشر التى لا تستقر حتى تعود إليه
وهو يركب متن السحب فى سيرها الوئيد
ويبسط شراعه فى صدر الفضاء !

ويعلق المؤلف على هذه الفقرة قائلاً إن ارتباط هذه الصور بالموقف الدرامى
والأشخاص ارتباط من لون جديد ، فالموقف نفسه ذو طبيعة استعارية ، يسمح بنشوء
صور عضوية منه وتطورها للنهاية . إن روميو يقف فى الحديقة المظلمة ويتطلع إلى
جولييت التى تطل عليه من نافذتها ، وهو يرفع عينيه إليها تماماً مثلما نرفع عيوننا لنبصر
الأجرام السماوية ، (والعيون التى ابيضت من طول التعلق هى عيناه) وهو يرى فى

بعدها عنه وارتفاعها سماء جديدة يستطيع بطبيعته الشاعرة أن يخلق في أجوائها ، فهي
تبعده عن جو التقاليد المتزمت الذى يسود بلدتهم ، و « ترسل » إليه من « سماءها » ما
يرتفع به إليها « فيركب متن السحب » ويسط شرعه في قلب الفضاء !

وإذا سرنا مع المؤلف إلى المآسى العظيمة الأخيرة ، وجدنا تفصيلا مستفيضا لكل
هذه العلاقات ، وسوف نعرض هنا فحسب للمحة من علاقة الصور بالشخصية في
إحدى المآسى - وهى مسرحية عطيل . يقول الدكتور كليمن إن شخصيتى عطيل
وياجو مختلفتان تمام الاختلاف مما ينعكس على موقفهما من الصور الفنية . إن ياجو
يبحث واعيا عن أشد الصور ملاءمة لهدفه ، فى حين تنبع صور عطيل من أحاسيسه
بطريقة طبيعية وفى بسر كبير . إنها تأتى على لسانه بطريقة لا شعورية عبر خياله الخصب
الذى يزوده دائما بصور لا ينضب معناها .

ولكن ياجو ليس ذا خيال جامع أو غير جامع . إنه يواجه العالم بطريقة منطقية
لا تلجئه إلى الصور إلا قليلا ، وهذا القليل أيضاً لا يأتيه حيناً يكون وحده وإنما يتوسل
به كى يؤثر على من يحادثه . إنه ينتقى الصور عمداً ويبينها بالطريقة التى يبنى بها لغته ،
كلها تشبيهات تعتمد على أدوات التشبيه ، ويندر أن نجد تميراً استعارياً واحداً ، إن
ياجو بهذا يضع حاجزاً بينه وبين عبارته التصويرية ، فهو موضوعى محايد ، نزاع إلى
التعميم ولا يكاد يذكر نفسه فى أى صورة ، على عكس عطيل الذى يضع نفسه دائماً
فى محور الصور . يقول عطيل :

آه يا فرح روحى !

إن كانت كل عاصفة يتبعها مثل هذا الهدوء
فلتهب الرياح حتى توقظ الموت من سباته .

ويقول :

إن البحر الأسود

الذى لا ترتد تياراته الباردة وأمواجه الغاضبة
بل تظل مندفعة نائرة

نحو مضيق بروبونلوس وهيليسبونلوس

يشبه أفكارى الدامية التى تندفع مزجرة
ولا تلتفت إلى الخلف مطلقاً - ولن تهدأ فتعشق فى سكون
إلا حينما يبتلعها انتقام عنيف واسع النطاق .

وياجو لا يقدر على الإطلاق أن يأقى بمثل هذه الصور المتهبة الجائحة ، كما أن عطيل
لا يستطيع أن يستخدم صوراً باردة ساخرة مثل التى يستخدمها ياجو . إننا نلاحظ فى
صور عطيل أن كل شىء تجرّفه حركة طاغية ، لأن هذه الصور جميعاً تنبع من أحاسيسه
الدافقة الدائمة الحركة ، كما أن صورته تظهر دائماً فى المواقف الحرجة من مأساته
الداخلية ، فتعكس ذبذبة أحاسيسه وتعبّر عن اضطراب عواطفه وقلقها ، كما تعكس
أيضاً طبيعته البالغة الحساسية ، التى تتقبل كل شىء وتفهّم كل شىء عن طريق الحواس
حينما يتناول أشد الأمور تجريداً - فهو يقول مثلاً :

كلا . إن قلبى قد تحول إلى حجر . إننى أضربه
فيؤلم يدي

ويقول فى أحد أحاديثه :

... لو كانت السماء قد رضيت
أن تبلونى بالعذاب ، ولو كانت قد أمطرت
كل أنواع القروح والعار على رأسى العارية
وغرستنى فى البؤس حتى أطراف شفتى ..

ويقول :

أيتها الأعشاب الرائحة الفتنة العبيقة الشدا
كم تؤلمين إحساسى !

وحينما يتأمل انتقامه يراه فى صورة الألم الجسدى البالغ :

فلتهبى على أيتها الرياح وتذفينى فى الفضاء ،

ثم تكوينى فى الكبريت المصهور ،

ثم تغسلينى فى أغوار الخلجان ذات النيران السائلة !

أما ياجو فيكشف لنا في صوره عن طريقه الماكورة في الإيقاع بضحاياه، فهو يرى
أن ما يفعله ضد « عطيل » و « ديدمونة » و « كاشيو » يشبه فعلاً من شباك، وسما
ز عافا ..

.. يمثل هذه الشبكة الصغيرة
سوف أصطاد هذه الذبابة الكبيرة : كاشيو !
ويقول :

سوف أسكب هذا السم في أذنه
حتى يفنيه — جزاء شهوته الجسدية
ويقول :

لقد بدأ السم يعمل عمله في المغربي
فالغرور والخيلاء — بطبيعتهما الخطرة — سموم
تبدو حلوة المذاق أول الأمر
حتى إذا بدأت تمتزج بالدم
التهبت مثل مناجم الكبريت .

إن كل ما يقوله ياجو — وليس صوره الشعرية فحسب — يتسم بهذا الوعي الكامل
وتعمده ما يفعل ، وهو يكيف نفسه على الدوام حسب صاحبه في الحوار ، ويستخدم
لذلك صوراً تختلف باختلاف من يحاوره حتى يؤثر عليه ويوقع به ، فهو ليس غريباً
عن هذه الحياة مثل عطيل ، بل خبيراً بكل قدرات البشر وسلوكهم في كل الأحوال
كما ييسر له بلوغ مقاصده الدنيئة .

وهكذا نجد أن الصورة الفنية في مرحلة نصيح شيكسبير بدأت تلعب دورها الفعال
في رسم الشخصية والسير بالحدث وتطوير الموقف وخلق الجو العام. وكما رأينا في
« عطيل » كيف تتلاءم الصور مع الشخصيات يمكن أن نرى في غيرها من المآسي
الكبيرة مصداقاً لكل وظيفة من وظائف الصورة الشعرية في الدراما .

وينهى الدكتور و . ه . كليمين كتابه بخاتمة يلخص فيها النتائج التي وصل إليها والتي
يمكن أن توحى لمن أراد من الباحثين بموضوع حافل للدراسة الشيكسبيرية ، « فلا تزال
هناك آفاق لم يرتدها أحد ، ولا يزال عند القمة متسع للجميع .. »

وردز ورت - تفسير جديد

و. ف. بيتسون (١٩٦٠)

Wordsworth, a re-interpretation

by W.F. Bateson, 1960

(Longmans)

هذا كتاب جديد - ليس فحسب بالنسبة لتاريخ صدوره الزمنى ، ولكن بالنسبة للموقف الذى يتخذه فيه مؤلفه الأستاذ ف. و. بيتسون من شاعر رومانسى مغرق فى رومانسيته ، بل يمكن القول بأنه ممثل لتيار الرومانسى بعامة .

ومصدر الجدة فى هذا الموقف أنه لا ينحاز إلى مدرسة نقدية بعينها ، وإنما يحاول بصورة علمية ، ربما لأول مرة بالنسبة لشاعرنا الرومانسى ، أن يربط فى إصرار ويقين بين الشاعر وشعره ، ويؤكد الصلة بين الفن والفنان وضرورة استيعاب هذه الصلة حتى نتمكن من تذوق الإنتاج الفنى أيا كان .

وأهمية هذا الموقف تنبع من أنه لم يسبق إليه أحد قطعاً على كثرة ما كتب عن الشاعر « وردز ورت » ، وعلى كثرة ما قام حوله من جدل .

وأما كتابات القرن التاسع عشر عنه ، فلم تعد أن تكون مندرجة فى أحد تيارين ، الأول هو تيار المتعصبين للشاعر ، والذين أسموا أنفسهم « بالوردزورثيين » ، وهؤلاء لم يضيفوا شيئاً مذكوراً فى ميدان النقد للشعر الرومانسى ، والتيار الثانى هو التيار الذى بدأه أرنولد حين هجم على « الوردزورثيين » فلم تكن النتيجة إلا منشأ طائفة جديدة متعصبة أيضاً ولكن على أسس جديدة وضعها « ماثيو أرنولد » نفسه . فكتاب « لاسلز ابركرومبي » الذى أسماه « فن وردز ورت - ١٩٥٢ » وكتاب « هيلين داربشر » الذى أسمته « الشاعر وردز ورت - ١٩٥٠ » يرددان ما قاله أرنولد نفسه عام ١٨٧٩ (١).

(١) فى مقدمته الشهيرة للمختارات التى جمعها من شعر وردز ورت بنفسه ونظمها وفق هواه ونشرها بعنوان « قصائد من وردز ورت » .

أو ما قاله بعض أتباعه مثل « والتر رالي » ، و « أ . س . برادلي » أو « ه . د . جارود »
— فيما بعد .

وهكذا كان كل ما يكتب تقريباً حتى عشرينيات هذا القرن ماونا بموقف محدد
يتمتع معه البحث العلمى ، هذا إذا تجاهلنا انسياق معظم هؤلاء الكتاب وراء المفهومات
التقليدية للشعر الرومانسى ، فكانوا إما يؤكدون هذه المفهومات أو يضرّبون فى شعاب
لا تمت لها ولا للحقيقة بسبب . ثم حدث أمر فرح له النقاد وهالوا إذ ظهر أخيراً أن
« وردزورث » كان حين ذهب إلى فرنسا فى صدر شبابه ولما يبلغ العشرين أن ارتبط
فى علاقة عاطفية عنيفة مع فتاة فرنسية تدعى « آنيت فالون » ، وتزوجها « زواجاً
طبيعياً » دون عقد رسمى ، وأنجب منها فتاة تدعى « كارولين » لم يرها سوى مرة
واحدة بعد ذلك ، ثم عاش أعوامه الثمانين بعد ذلك دون أن يعرف عنها سوى أقل
القليل .

ونلخص الأستاذ « إميل لوجوى » هذه الحادثة فى كتاب صغير الحجم أصدره عام
١٩٢٢ ، وإذا كنا نريد أن نتصور أثر هذا الكتاب ومدى تأثير هذه الحادثة التى لم
تظهر إلا بعد قرن ونصف ، فلما علينا إلا أن نقرأ كتاب « هربرت ريد » الذى أصدره
عام ١٩٣٠ ، وحاول فيه قدر طاقته أن يفسر معظم شعر « وردزورث » فى ضوء هذه
الحادثة الفرنسية ، إن لم يكن قد فسر شعره كله فى ضوءها بالفعل !

فالأستاذ « ريد » لم يدخر جهداً فى الاستفادة بهذا الأكتشاف ولكن المبالغة فيه لم
تعد بالخير على شعر تعددت جوانبه وتكاثرت منابعه الحيوية والفنية ، ولابد لنا من
الإلمام بها جميعاً — على الأقل فى رأى بيتسون — حتى ندرك دلالاته كاملة .

وحينما صدر هذا الكتاب فى أول طبعة له عام ١٩٥٤ ، كان المؤلف قد وضع
نصب عينيه أن يستفيد من كل المواد الحيوية التى أمكنه العثور عليها ، والتى اكتشفت
أيضاً بعد كل ما اكتشف عن حياة الشاعر ، وبدأ فى دراسة علمية منهجية رائعة —
إن لم تكن فنية خالصة ، فهى تساعد طلاب الدراسة الفنية على تحقيق بغيتهم .

ولكن أرباب مدرسة النقد الحديث وخاصة « ت . س . إليوت » و « أدوين
هوير » قاما بهجوم شديد على منهج المؤلف فى تفسير كثير من شعر وردزورث إستناداً

إلى حياته الشخصية ، وقرر إليوت أن هذه الحقائق الحيوية لا مكان لها ويجب ألا تتدخل في تدوينا للشعر ، وخاصة أن المؤلف قد اجتهد أياً اجتهد في تفسير دور الشعور والاشعور في بناء كثير من قصائده «وردزورث»، وبالغ في ذلك ، مما دفع البعض مثل «أدوين موير» إلى اتهامه بالتخريج والتأويل ، وبأن الحقائق التي اكتشفها من المواد التي لم تطبع بعد عن حياة الشاعر لا تكفي للدلالة على صدق التفسيرات التي أوردتها .

ولم يرض المؤلف بطبيعة الحال عن هذا الموقف من أصحاب النقد الحديث ، وهو الذي كان ينتوى أن « يقدم تفسيراً جديداً للشاعر وشعره من وجهة نظر القرن العشرين » وبعد استفادة من « حركة النقد الجديد التي تستمد كيانها من نظريات ت . س . إليوت » ، فكتب مقدمة للطبعة الثانية عام ١٩٦٠ يرد فيها على هذا الهجوم ، وربما كانت هذه المقدمة من أهم وأمتع مقالات النقد الإنجليزي الحديث ، يقول فيها : « .. أما الاعتراضات التي يراها مستر أدوين موير ، وت . س . إليوت وغيرهما .. فيبدو لي أنها تنبع من سوء فهم خطير لطبيعة الشعر الرومانسي الإنجليزي ، وللوسيلة الوحيدة التي يمكننا بها في الواقع أن نقرأ اليوم ، هذا إذا كان يمكن أن يزيد استمتاعنا به على مجرد النشوة الجمالية المؤقتة . فانه من العبث أن نتناول شعر «وردزورث» كما نتناول شعر «دن» أو «درايدن» أو «عزرا باوند» إذ أن ثمة اختلافا نوعيا دائماً بين أفضل الشعر الرومانسي ، وما كتب قبله وبعده .. وهو : ادراك القارئ المستمر وإحساسه بالشاعر نفسه . فنحن — في أفضل قصائدهم ، سواء كان المتكلم مثلاً ، أو قاصداً ، أو معلقاً ، أو متخفياً في صورة ما ، أو متحدثاً بصفته الشخصية ، لانتحىء أبداً في التعرف على «وردزورث» بشخصه ووجوده التاريخي ، أو «كولريدج أو برون» أو «شلي» أو «كيتس» — فهو الذي يتحدث إلينا وليس ضمير المتكلم التقليدي أو «أنا» الرمزية .

ونحن إذا نحينا أو تجاهلنا العناصر الحيوية التي تغشى هذا الشعر ، أفقرناه وزيفناه .

فذكرات كولريدج والأفيون الذي كان يتعاطاه ، وخطابات كيتس .. وغراميات شيلي واهتماماته الفلسفية العلمية — تكون جزءاً جوهرياً من معنى قصائدهم (تماماً مثلما تكون بلاغة عصر النهضة جزءاً من معنى الشعر الأليزابيثي ، ومثل الدور الذي تلعبه الإشارات الاجتماعية في الشعر الأوغسطيني) . فأن يجهل المرء أن قصيدة « كانت طيفاً

من المرح « تدور حول زوجة وردزورث أو أنه كان قد زار « كنيسة تترن » قبل خمسة أعوام تقريباً من كتابته لقصيدته المشهورة « أبيات من الشعر » عن هذه الزيارة ، أو ألا يذكر شيئاً عن الظروف التي قام فيها بالزيارة الأولى ، معناه قراءة خاطئة للقصيدتين ، إذ أن ذلك يخرجهما عن سياقهما الإنساني .

ولكن السياق الإنساني للشعر الرومانسي ليس هو نفسه حياة الشعراء الرومانسيين . وهذا التحديد هام.. فالترجمة الذاتية الرومانسية ذاتية بصفة أولية . والرموز التي ترجمها الشعراء إلى أعمال فنية شعرية موضوعية والتي تملأ الآن دواوينهم ، كانت قد نبعت أو اكتسبت ألوامها الخاصة في عقولهم الباطنة في « اللا شعور » .

فهناك في أعماق هذا اللاشعور الرومانسي نجد الأساس المادي الحقيقي لها ، بكل المخاوف والشهوات الحيوانية الأصيلة ، تشهد على ذلك عبقرياتهم التي تفتحت وأزهرت في وقت مبكر ، وملكاتهم الشعرية التي نضبت في وقت مبكر أيضاً .

حقاً إن القارئ الذي يهتم اهتماماً جاداً بهذا الشعر يجد نفسه ملزماً بارتداد واكتشاف مناطق نفسية كان يجهلها الشعراء أنفسهم في بعض الأحيان . فقصيدة « قبلاى خان » وقصيدة الجميلة القاسية La belle dame sans merci ، كما هو معروف لم يكن يدرى الشاعران شيئاً عن قيمتهما الفنية الحقيقية ، حتى أنهما لم يدرجاهما في دواوينهما .

وهناك قصيدتان أو ثلاث من القصائد التي كتبها وردزورث عن « لوسى » تنصف بهذه الصفة « التي تخرج بالقصيدة عن مجرد نطاقها الفني الضيق وتبني لنا لمسة من الدراسة النفسية ، إذ من المحتمل أن وردزورث لم يكن يدرك بعقله الواعي من هي الشخصية الحقيقية المقابلة لشخصية « لوسى » الرمزية ، أو ما ترمز هي إليه ، أو ما يرمز إليه موتها المبكر من الناحية اللاشعورية .

وإذا كان التوحيد بين « لوسى » وأخت وردزورث « دوروثى » صحيحاً ، أى إذا كان الأصل الحقيقي للوسى الرمزية هو « دوروثى وردزورث » أخت الشاعر ، فإن هذا سبب كاف يدفع عقل الشاعر الواعي إلى اختيار الجهل بهذه الحقيقة . ونحن لا ننسى ما قاله «دى كوينسى» من أن « وردزورث » كان دائماً يحتفظ بصمت مريب تجاه موضوع « لوسى » هذا .. الذي يشير إليه باستمرار في قصائده ..

ولكن القارئ الحديث — تماماً مثل دى كوينسى — يريد أن يعرف ، بل ولا يملك إلا أن يريد أن يعرف — من كانت « لوسى » هذه ، هذا إذا كان للقصائد أن تؤدى دورها — كقصائد — بنجاح كامل ..

وإذا كان مستر إليوت قد سأل عند قراءة الطبعة الأولى من هذا الكتاب هذا السؤال :

« لماذا نطالب أن يلتقى مزيد من الضوء على قصائد « لوسى » ولا نكتفى بالضوء الذى تشعه هذه القصائد نفسها ؟ »

فأنا أجيبه مقتطفاً جملة قالها بنفسه فى سياق آخر عن الدين « إما أن يقدم الدين لنا لونا من الرضاء الذهنى من الناحيتين الشخصية والاجتماعية — أو فلا حاجة لنا به على الإطلاق » .

إذا كان هذا صحيحاً فى حالة الدين — وأعتقد أنه صحيح — فانه يصدق بصورة أشد فى عصرنا الحالى عن الشعر « الذى يجسد أيضاً بعضاً من أنقى آمال الإنسان » .

وإذا كان لنا أن نستمر فى طلبنا لشعر وردزورث فلا بد أن يكون هذا هو الآخر قادراً على منحنا بعض الرضاء الذهنى . فان نوعى الرضاء العاطفى اللذين اكتفى بهما الوردزورثيون والأرنولديون لم يستمرا بعد فترة الحربين العالميتين والانهيار العالمى فى الأسعار والقنابل الذرية !

فنحن فى منتصف القرن العشرين — تقريباً — نطالب من الشعر أن يكون له معنى ، ولكى يستطيع القارئ الحديث أن يفهم هذا المعنى ، يجب أن يكون قادراً على ربط هذا الشعر ربطاً ذا دلالة فنية بالتيارات العاطفية الباطنية فى حياة وردزورث وشخصيته . وعلى كل حال .. فقد كان وردزورث إنساناً ، تماماً كما قال هو عن المثل الأعلى للشعر فى نظره « إنسان يتحدث إلى إخوانه البشر » وليس — إذا استخدمنا لفظة مستر إليوت ، « ممارساً » يؤدى دوره أمام نقاد الفن » ..

وهكذا ، فان كتاب الأستاذ بيتسون يقدم دراسة جديدة بالفعل ، تقوم على منهج واضح ثابت ، ومهما قبل عن صحة هذا المنهج من الناحية الفنية ، فهو علمى أولاً

وأخيراً ، فالكتاب ليس عرضاً لتذوق شخصي لشعر الشاعر أو لتفسير لبعض القصائد « ولو أنه حاول ذلك في قصيدة واحدة » وإنما يعتمد على تحليل لعلاقة الشعر بالشعر في ضوء المواد التي اكتشفت عن حياته ، أو التي كانت موجودة من قبل ولم يستغلها أحد بهذه الطريقة .

وأوضح مثل على هذا ، ولعله أهم ما في الكتاب ، هو الفصل الذي أفرده المؤلف عن طفولة « وردزورث » ، وعن أسرار تلك الطفولة الغريبة التي لونت شعره كله تقريباً ، وعاشت دائماً في حياته حتى حيناً بلغ الثمانين ، فالمعروف عنه في طفولته أنه كان محباً للطبيعة شغوفاً بها أشد الشغف ، ينطلق إلى الغابات ويصعد الجبال ، ويتأمل الأنهار والغدران ، ويحدث الطيور والأشجار إلخ .

وقد تحدث كل من كتب في هذا الموضوع عن تأثير التيارات الفكرية الشائعة في ذلك الوقت من فلسفة فرنسية صاحبت الثورة وخاصة آراء « جان جاك روسو » ، وفلسفة إنجليزية ازدهرت في تلك الفترة وبخاصة آراء « جودوين » و « هارلي » وسواهما ، وأجمع النقاد أو اتفقوا في شبه إجماع على إرجاع حب الطبيعة عنده إما إلى عقائد وميول فنية طبع عليها ، أو إلى نزعات جهالية نقية تشده إلى مصادر المتع الحسية من حوله ، أو إلى أحاسيس صوفية ربطته إلى الإله الذي يحل في الكون وينصهر فيه ، والذي دفعه إلى الإيمان بوحدة الوجود فيما بعد ..

ولكن أحداً من النقاد — وهذا غريب — لم يحاول دراسة البيئة الأولى لهذا الشاعر في محيط الأسرة والمدرسة وخارج هذين الجانبين الأولين من الحياة ، مع أن الشاعر لم يأل جهداً في ذكر الحقائق الكثيرة عن هذه الفترة ، في شعره أحياناً ، وفي رسائله أحياناً ، وفي تعليقاته على قصائده في معظم الأحيان ..

والنقاد مع هذا لا ينكرون الأهمية البالغة التي لعبتها طفولة الشاعر في تكوينه الفني ، ولا ينكرون تأثيرها على أدق دقائق شعره من صياغة بلاغية وصور فنية وموسيقى ، إلخ — وسوف نفصل القول في هذا — ومع ذلك فقد اكتفوا بالتفسير الجمالي أو الصوفي لحب الطبيعة عنده ، ولم يحاولوا الدخول من باب الدراسة النفسية ولو على سبيل المحاولة والحدس الذي ربما يفيد !

أما يتسبون فقد حاول وحلّس .. وهو يرينا كيف قام بذلك .. هذه بعض أبيات من قصيدة « كنيسة نثرن » التي يستهلها بقوله :

خسة أعوام سربت .. خسة أصياف في طول الأشقاء الخمسة !
ها أنا ثانية أسمع هذى الأمواه إذ انبجست وانحدرت من بعض ينابيع الجبل ..
هامسة للأرض برفق تتممة حنان ..
ويمضي في وصف ظروف عودته لشاطئ نهر « الواي » ، وعن ضيقه بالمدينة وحياة الحضارة الزائفة ، ويتذكر أيام طفولته قائلا :
لقد تغيرت — ما من شك في هذا — عما كنت حينما أتيت أول مرة إلى هذه النلال ..
عندما كنت أنوثاب في خفة — كأنني ظبي صغير — على سفوح الجبال
وضفاف الأنهار العميقة .. والغدران المنعزلة عن العالم
حيثما تقودني الطبيعة .. كنت أشبه رجلا يهرب من شيء يخافه
أكثر مما أشبه رجلا ينشد شيتا يحبه .. فالطبيعة — حينئذ — كانت كل شيء
بالنسبة لي .. يا لأيام صباى ومسرآتها الساذجة ! ..

ويا للحر كات المرحاة الحيوانية التي تلاشت في الزمان !
لا يمكن أن أصور ما كنت عليه في ذلك الوقت ..
كان الشلال الهادر يتملكني مثل عاطفة جامحة ..
والصخرة الشامخة ، والجبل ، والغابة المظلمة العميقة
كانت ألوانها وأشكالها بالنسبة لي شهوة وإحساسا وحبا ..
لا حاجة بها إلى مزيد من بحر الأفكار أو فتنة
ليس مصدرها البصر .. لقد انقضى ذلك الوقت ..
وتلاشت أفراحه المؤلمة ونشوته الغامرة .. ولكنني
لا آسى لذلك ولا أحزن ولا آسف ..
فلقد عوّضت عن تلك الحسائر هبات وفيرة ..
هبات من لون آخر .. إذ تعلمت أن أنظر إلى الطبيعة ..
ليس كما كنت أفعل في شبابي الغرير ، وإنما أن أسمع دائما موسيقى الإنسانية
الهائلة الحزينة .. لست أراها حادة أو مزعجة ، بل ذات قوة جبارة على تطهير النفس

وشرح الصدر .. ولقد أحسست بوجود كائن
يهز كياني بفرح غامر من الأفكار السامية .. وشعرت بوجود ينصهر في الكون
انصهاراً عميقاً شاملاً ..

يسكن ضوء الشمس الغاربة ، والمحيط الفسيح ، والهواء الحى
والسما الزرقاء وعقل الإنسان ..

حركة وروح .. تلهم وتسير ذوى الألباب
بل كل الكائنات معها كان مستوى تفكيرها ، وتندفق في كل الأشياء ..
واذن .. فلا أزال عاشقاً للمراعى والغابات والجبال
وكل ما نبصره من هذه الأرض الخضراء ، ومن كل هذه
الدنيا العريضة الفتية - دنيا العين والأذن - ذاك الذى
تكاد تخلقه وذاك الذى تدركه .. وكم أطمئن وتقر عيني

حين أتبين في الطبيعة وفي لغة الحواس مرساة أصفى أفكارى وأنقاها .. حاضنتى
ومرشدتى والوصية على قلبى .. بل وروح كيانى المعنوى كله ..

الواضح في هذه الأبيات هو اتجاه الشاعر إلى الطبيعة بغرام مشوب ليس مألوفاً
حتى عند شعراء الطبيعة الإنجليز - إذا جازت هذه التسمية - الذين كان مدار شعرهم
ينصب على مظاهر الكون الجميلة التى تفتن الحواس بألوانها وأشكالها ، فاللمسة الخاصة
التي تفرق شعر وردزورث في الطبيعة عن كل شعر في الطبيعة سواه ، هى ابتناؤه من
نفسه ، وانصبابه في نفسه ، وارتباطه بشخصه الحقيقى ..

وحينما تناول النقاد هذا الحب غير العادى - لم يزدوا على تناوله من الظاهر - فى
رأى بيتسون - ولم يستفيدوا مطلقاً بالمواد التى تزودنا بها خطباته وخطابات أخته
« دوروثى » - وغيرها من المذكرات التى طبعت أو لم تطبع ، ففي هذه المواد التفسير
الكامل لنزعة حب الطبيعة أولاً ، وطريقة تأليفه للشعر ثانياً ، والتفسير لاتجاهاته الفنية
وخصائص شعره فى ضوء العوامل النفسية المبكرة ثالثاً .

والحقيقة أن بيتسون لا يبالغ فى الاحتفاء بالعوامل النفسية المبكرة مطلقاً ، فاذا
علمنا كم كان الصبي حساساً فى طفولته ، وكم كان رقيق الحاشية ، مرهف الشعور ،

يثور لأقل إساءة ، ويغضب لأي تعنيف ، استطعنا أن نقدر التأثير الكبير الذي أحدثته « الآلام المبكرة » - على حد تعبيره - في نفسه . فقد توفيت والدته وهو لا يزال طفلاً وتوفي والده بعد ذلك بقليل ، وخلف أيتاما في رعاية الجد والجددة ، ووصاية عمين من أعمامهم . وسافرت أخته للدراسة وغابت ثمانية أعوام ، وأصبح على الصبي المراهف أن يتذكر دروسه مجد وصرامة ، وكثيراً ما كان يضرب ضرباً شديداً إذا أهمل في درس من دروس اللاتينية أو اليونانية بالذات ، وكان ينفر منهما وينفلت إلى قراءة « سبنسر » و « شيكسبير » و « ملتون » ، ولم يكن شعر هؤلاء من بين المقررات الدراسية مما جر عليه كثيراً ألواناً متنوعة من العقاب ، ليس أثقلها الضرب على الأرجل (١) ولم يكن لديه من الأصدقاء في ذلك الوقت ، سوى أخيه جون (٢) فكان يبتله آلامه وأحزانه ، أو يرسل خطابات شكوى وضيق إلى أخيه ريتشارد الذي هاجر إلى لندن واستقر هناك ، أو إلى « كريستوفر » الذي كان يدرس في كيمبريدج .

وحينما عادت أخته « دوروثي » كان قد بلغ السابعة عشرة ، وكانت أحزانه قد نضجت فانتخدت شكلاً جديداً ، جعله لا ينفر فحسب من الدراسة ، وإنما ينفر من بلدة « بنريث » كلها ، إذ لم يكتف عماه وجداه بتلك الحياة الصارمة ، وإنما فرضا عليه أن يقوم بالعمل في حانوت لبيع الأقمشة كانوا يملكونه ، مما ضاعف من القيود التي غل فيها الصبي وقد تعدى طور الطفولة ، ولم يعد قادراً على احتمال أى منها . وقد كتبت أخته رسالة في ذلك الوقت إلى إحدى صديقاتها تشكو لها من الشكوى من تلك الحال وتنهاها قائلة :

« كم بكينا سوياً . ولیم « الشاعر » وجون وأنا . وذرفنا مر العبرات وأشدّها إيلاًما .. وكلما مرت الأيام ازددنا جميعاً أحساساً بالخسارة التي حلت بنا بموت أبويننا .. وكنا دائماً نختم مناقشاتنا المطبوعة بطابع الحزن ، بأن نتمنى لو كان لنا والد ومنزل .. » ولم تلبث « دوروثي » أن هربت من « بنريث » ثانية ، ولم تكد تتأثر بطغيان عميها أما ولیم فقد « تعرض مدة طويلة وهو طفل أعزل لا يملك دفعاً للألم .. تعرض لتعذيب

(١) flogging (بالفلكة) .

(٢) الذي مات غرقاً بعد ذلك بقليل .

جديه وعمه « كيت » مما خلف أثراً عميقاً لا ينمحي على طبيعته الحساسة وكبريائه الأصيل ..

ومن هنا نستطيع أن نفهم الأهمية السلبية لتلك « الآلام المبكرة » .. فان النتيجة المباشرة لحرمان الصبي من متنفس يعبر فيه عن عواطفه ونشاطه الطفولي ، « وحبسه في حانوت القماش » هي نزعة التجوال العميقة التي لم يتحرر منها طول عمره .. ونحن لا ننسى أن معظم شعره بل كله تقريباً قد قيل أثناء سيره ..

كان الطريق الفسيح الطلق يمثل لوردزورث طريق هرب من « بنريث » ، هرب من السلطة الإنسانية المتمثلة في عمه — والمجسدة في طباعه الحادة والبلدة الصغيرة الريفية « الحقيمة » — هرب إلى أى شيء لا يفرض سلطة عليه ، ولا يحدده بحدود مجتمع البلدة ، ولا يربطه بالبشر .. :

وبلدة بنريث تقع على مشارف « حى البحيرة » تماماً ، فمن الطبيعي أن تكون متناقضة أشد التناقض — طبيعياً وروحياً — مع الجبال والبحيرات . ولم تنبع أهمية هذه المظاهر الطبيعية إلا لتناقضها مع جو « بنريث » الخانق .. كم كانت تعزیه عن ضيقه بانفساحها وانبساطها ، وكم كانت تمثل له الحرية التي حرم منها في الحانوت لرحابها واتساعها !!

لقد كان المنبع الذي فاضت منه عبادة الطبيعة عند وردزورث هو نفس المنبع السلبي الذي خلق عنده نزعة التجوال. وإذا لم تفتنا الجملة التي جاءت في الأبيات التي كتبها حينما عاد إلى زيارة كنيسة نترن « والتي اقتطفناها هنا » استطعنا أن نقرر أن وردزورث كان على الأقل يدرك إدراكاً جزئياً، الطبيعة السلبية لموقفه المبكر تجاه جمال الطبيعة . فهو يقول :

« كنت أشبه رجلاً يهرب من شيء يخافه .. أكثر مما أشبه رجلاً ينشد شيئاً يحبه »
وهذا لا يعنى سوى أن عبادة الطبيعة التي أحسها في زيارته الأولى لكنيسة « نترن »
[وهي صورة لما أحس في شبابه في « حى البحيرة » ، كانت قائمة على خوفه من البشر ،
أونابعة من هذا الخوف . فالشيء الغامض الذي كان يخشاه هو تجسيد للوضع الاجتماعي
الذي عاشه ، والذي كان يمثل السلطة فيه عمه « كيت » وجداه ..

وفي قصيدته الطويلة « المقدمة » فقرات يجسد فيها هذا الإحساس بالخوف ، تارة
تصريحاً وتارة تلميحاً كلما تحدث عن طفولته المبكرة ، ولا يكاد ينقطع هو عن ترديد
كلمة الخوف في كل جزء من أجزاء القصيدة تقريباً — مما دفع المؤلف إلى تفسير هذا
الموقف بأنه تعبير عن إحساس بذنب لا شعوري — أو بضمير مذنب .

« شهدت نفسي أوان غرس جميل ، فنشأت يرعاني الجمال والخوف ..
وكان يحدث لي أحيانا أثناء هوى بالليل وتجوالى أن تغلبني رغبة قوية وتدفعني على
الرغم مني إلى سرقة طائر

وقع في فخ أحد الصبيان من أترابي
وحين يقضى الأمر — كنت أسمع بين التلال المنعزلة
أنفاسا خافتة تتعقبني ، وأصوات حركة مبهمة ،
وخطوات صامتة صمت الربوة التي تسير عليها »

قد تقول أن الصبي يخاف هنا لأنه اقترف ذنبا ، ولكن ما الذي دفعه إلى اقتراف
الذنب ؟ إن المؤلف يرى في أمثال هذه الحادثة رد فعل طبيعي للكبت والحرمان الشديد
الذي كان يعانيه الصبي ، ويرى أن طلبه للذنب والخوف والعقاب كان محاولة لاشحورية
منه لإيهامه نفسه أنه حر .. يستطيع أن يخطيء فيعاقب ، ويستطيع أن يؤذى الناس
فيؤنبه ضميره ، ويرى أن إدراكنا لهذا « المرض النفسي » — إذا جاز هذا التعبير
المبالغ فيه — أمر ضروري حتى نفهم دوافعه على السير أميالا طويلة وحده حتى بعد
أن كبر وتزوج وأنجب ، وكيف نفسر تجواله وحيدا حتى في آخر أيامه ، ذلك
التجوال الذي دفعه إلى قطع مسافة تتراوح بين ١٧٥ ألفا و ١٨٠ ألفا من الأميال
الإنجليزية — حتى سن الخامسة والستين — حسبما يؤكد لنا « دي كوينسى » ؟ ؟

ثم كيف يجتمع الجمال والخوف هذا الاجتماع الغريب ، وما العلاقة النفسية التي
مزجتها على هذه الصورة ؟ هل كان يعبد الطبيعة لأنه يحبها أو لأنه يخافها ؟

« قادني الطبيعة في إحدى أمسيات الصيف ، فوجدت قارباً صغير .

مربوطا إلى شجرة صفصاف داخل كهف صخري ، حيث يأوى كل مساء
وسرعان ما فككت الرباط وركبت القارب وأنزلته الماء

كان حادث خلصة ومتعة مضطربة ..

كان قاربي يسير قتردد أصداء المخداف سفوح الجبال
ويخلف وراءه وعلى الجانبين دوائر صغيرة من الزبد
تتلاها في ضوء القمر ، ثم تذوب كلها في خط واحد من النور البراق
وحتى أستغل مهارتي في التجديف ، ثبت بصرى على نقطة بعيدة عن حافة الأفق
على قمة صخرة شماء ، إذ لم يكن فوقى سوى النجوم والسما الشاحبة ..
لقد كان قارباً جنياً ، كأنه إحدى حوريات الماء ..
فأخذت في شهوة عارمة أدفع مجدافى في البحيرة الساكنة
وكما دفعت مجدافى انطلق قاربي بصدر يعاوى ويهبط كأنه بجعة بيضاء .

وفجأة - رأيت من وراء تلك الصخور الشماء التى كانت حتى الآن حافة الأفق -
قمة ضخمة - سوداء - ضخمة - تطل برأسها على كأنها ذات إرادة وقوة ذاتية ..
فضربت ولكن القمة السوداء الرهيبة ازداد حجمها وجمت على بصرى وحجبت عنى
نجوم السماء .. وكأنما كان لها هدف وإرادة تابعتى بخطوات منتظمة كأنها كائن
حى .. وظلت تطاردنى ، وعدت بمجدافين مرتجفين ، واسترقت طريقى فى الماء الساكن
عائداً إلى كهف شجرة الصفصاف - حيث تركت سفينتى فى مرفأ الأمين ثم عدت
إلى منزلى فى حزن وغم شديدين وعبرت المراعى الخضراء ولكن الكتابة كانت
تغمرنى وتلقى على ظلالها القائمة ..

إن هذه الحادثة الغريبة ، التى اقتطفت منها هذا الجزء - لتتردد عشرات المرات
فى طفولة وردزورث ، واختلاط الخوف بالجمال ، أو الدور الرمضى الذى تلعبه
الصخرة السوداء ذات القمة الضخمة ، والذى يمزج قوة الطبيعة كإله يفرض العقاب
على البشر ، وكصدر من مصادر الجمال لذاته ، والذى يمكن تفسيره بأنه ممثل لضمير
الصبى الذى يقط ، وهلم جرا ، أقول إن اختلاط الخوف بالإحساس بالجمال منع حب
الشاعر للطبيعة من أن يكون حبا عاديا ، وإنما ينجح به إلى شذوذ من لون خاص - وربما
كان مرضياً .

والأستاذ بيتسون بفصل القول في هذا تفصيلاً واضحاً ، ويقوم بتحليل قصائد كثيرة تجسم هذا الموقف ، ويعلق على فقرات كثيرة من شعره وهن المادة الثرية التي خلفها مينا صدق دعواه ، وينهى من ذلك قائلاً :

« لقد كان هناك بالتأكيد عنصر عصبي في موقف وردزورث من الطبيعة ، فإن استغراقه في المناظر الطبيعية استغراقاً تلونه النشوة المسحورة والخوف الشديد ، لبعيد أشد البعد عن المتعة الصادقة الصحيحة التي كان يجدها « تشوسر » أو « شيكسبير » في عمليات الطبيعة الحية من نماء نباتي وحيواني . فالطبيعة التي يعدها « وردزورث » هي « صخور وأحجار وأشجار » ، أنهار وضباب ورياح ونجوم وأقواس قزح ، أي طبيعة غير خلاقية بشكل غريب ، بل وميتة أيضاً . هل كان ذلك في أساسه مرآة انعكس فيها عقله الباطن ؟ هل يمكن أن نقرأ فيها أسرار اللاشعور عند « وردزورث » ؟ .. من المحتمل أن يكون هذا صحيحاً . فالمرء يستطيع أن يقول — متوسلاً بالطبيعة — مستخدماً رموزاً محايدة — أشياء كثيرة لا يمكنه قولها أو حتى التفكير فيها تفكيراً مباشراً أو موضوعياً .. »

أما كيف أثر كل ذلك في فنية شعره وخصائصه ، فاستطيع أن تبين هذا بسهولة إذا درسنا تطور أسلوبه وموسيقاه وتطور صورته الفنية بصفة خاصة ، فالشاعر الذي يسير آلاف الأميال ، ويقول الشعر وهو سائر ، ثم لا يعدل فيما يقول على الإطلاق ، بل يثبتته في ديوانه كما هو — ويقول عن قصيدة « كنيسة تنترن » ما يلي :

« بدأتها حين تركت تنترن ، بعد أن عبرت نهر « الواي » ، وانتهيت منها تماماً عندما وصلت إلى بلدة بريستول في المساء ، بعد جولة على الأقدام استغرقت أربعة أو خمسة أيام مع أختي ، ولم أغير فيها حرفاً ، ولم أكتب منها سطراً واحداً حتى وصلت إلى بريستول ، ونشرتها بعد ذلك مباشرة ، ضمن ديواني الأول « قصائد غنائية » .

أقول أن مثل هذا الشاعر لا بد أن يختلف عن غيره الذين يكتبون ويعيدون وينقحون ويهذبون ، ونحن لاننسى شاعر الحوليات « زهير » الذي كان يكتب القصيدة في أشهر وينقحها في أشهر ويلقيها في أشهر على مدار الحول كاه ، بل إنه يختلف مع نفسه حينما نضج وأعاد كتابة قصيدته الطويلة « المقدمة »

فالقصائد الأولى التي قيلت « همسا في المواء الطاق » على حد قوله ، تمتاز بليونته الحديث العادى والصور التلقائية . . ولعل هذا هو ما دفع الشاعر إلى رأيه النقدى. الشهير الخاص بتلقائية الشعر « وما الشعر الجيد إلا فيض تلقائى للأحاسيس الجارفة » .

ولعل هذا هو السر فى إيمانه بلغة الحديث العادى ونبذه بلغة الخاصة بالشعر ، بل انكبابه على مصادر الأحاسيس الإنسانية الأولية كمبرر لسذاجة شعره فى أول حياته ، ثم تطوره فيما بعد وإبداع أسلوب بلاغى خاص به وصور أكثر تعقيداً وأدل على الصنعة الفنية .

واعتقد أن الحال لا يتسع هنا للمقارنة بين النسخة الأولى « للمقدمة » التى نشرها عام ١٨٠٥ والنسخة المعدلة المنقحة التى نشرت عند وفاته عام ١٨٥٠ ، ولكن المقارنة على أى حال تثبت القضية ، وتفتح مجالات جديدة للتأمل والدراسة .

وإذا كنا قد اقتصرنا فى هذا العرض الموجز لكتاب رائع على عرض للمنهج وطريقة تطبيقه فى أحد الأبواب ، فإن بالكتاب أبواباً أخرى تستحق المزيد من العناية. مثل الباب الذى خصصه لدراسة حادثة « زواجه الطبيعى » من « آيت فالون » الفرنسية والفصل الذى أفردته لمناقشة ذاتية الشاعر وصلة هذا الارتداد إلى نفسه بشعره ، والفصل الذى عقده بهدف دراسة لون المفارقات الشعرية عند وردزورث .

ولا يمكن أن يقال إزاء هذا الكتاب وهذا المنهج — مهما اختلفنا حول صحته ومهما غضب أرباب النقد الحديث ، إلا أنه كتاب مثير ، وعلى الأقل جدير بالقراءة والتأمل .



ستانلى كوفمان

التصويرية فى الشعر

IMAGISM

«A Chapter In the History of Modern Poetry»

By : Staniey K. Coffman J.R.

University of Oklahoma Press

ليس كتاب « التصويرية - فصل فى تاريخ الشعر الحديث » - أول كتاب يتصدى لمدرسة التصوير فى الشعر الحديث ، كما أنه لم يتكفل بدراسة الشعراء المحدثين أنفسهم ، شعرهم ومذاهبهم ونقدهم .. إلخ ، ولكنه اقتصر على الدراسة العلمية التاريخية لنشأة هذه المدرسة فى الشعر الإنجليزى من حيث هى تبار « مخنوم » (على حد قول ت . ا . هيوم) نبع من مدرسة الرمزية فى الشعر الفرنسى ، واستقى كثيراً من فلسفة برجسون ، ثم انتهى إلى خلق « جيل جديد » من الشعراء (إذا جاز هذا التعبير) فى الأدب الإنجليزى الحديث .

ولهذا اهتم المؤلف « بتاريخ » نشأة المدرسة فى الفصلين الأول والثانى ثم بالزرعة التصويرية عند « ت . ا . هيوم » ، ثم بين كيف تنتسب إلى رمزية الشعر الفرنسى ، ثم تحدث عن موقف « عزرا باوند » من هذه المدرسة ، وهو يأتى بالضوء هنا وهناك على مفهوم التصويرية منذ نشأتها حتى منتصف القرن الحالى .

من الطبيعى إذن أن نهتم فى هذا العرض السريع بالتصويرية ذاتها ، وأن نغفل التفاصيل التاريخية التى تمتد فى إسهاب بين ثنيات الكتاب .

يقصد بالتصويرية مذهب جماعة من الشعراء ، والنظريات التى وضعوها أساساً لهذا المذهب فيما بين عامى ١٩١٢ ، ١٩١٧ . وقد التقي هؤلاء جميعاً حول محور واحد هو اشتراكهم فى الهجوم على الإهمال الفنى والقيم الشعرية الجامدة التى غلبت على كثير

من شعر القرن التاسع عشر ، وقد بدأت هذه المدرسة بداية هادئة ، أو بداية غير ثورية . فنشروا في مجلة « الشعر » مقالات موضوعية تدعو للمذهب الجديد في تعقل واتزان . ومن الطبيعي أن تكون لهذه المدرسة جذور فلسفية ابتدأت مع « ت . أ . هيوم » الذي أنشأ ناديا أدبيا عام ١٩٠٩ وانتهى مع زملائه إلى آراء في الفن والشعر ساعدت على تكوين المذهب الجديد من الناحية الفكرية على أقل تقدير .

وقد بدأ نشاط المدرسة يبرز عام ١٩١٣ حين كتب « عزرا باوند » مقالا في مجلة « الشعر » بدأ فيه بتعريف الصورة الفنية :

« إن الصورة الفنية هي الصورة التي يجتمع فيها عنصران يكونان مركبا ذهنيا عاطفيا في الوقت نفسه .. وأنا أستعمل لفظ « مركب » هنا بالمعنى الاصطلاحي . للنفسيين الجدد من أمثال « هارت » .. وتقديم هذا المركب في لحظة واحدة يملك تحس بالتحرر المفاجيء من قيود الزمان والمكان ، ويهيك الإحساس بالنمو المفاجيء ، ذلك الإحساس الذي نشعر به أمام روائع الأعمال الفنية .. وخير للفنان أن يقدم صورة فنية واحدة في حياته من أن يقدم أعمالا ضخمة مطولة خالية من الصور »

وأنتج باوند - رائد المدرسة في ذلك الوقت - هذا التعريف بتعليقات شتى على استعمال الصورة الفنية ، الذي يقتضى التجسيم الشديد ، وينبؤ نبوا تاما عن التجريد . كما أخذ يحذر الشعراء الجدد من أخطاء الرومانسية النازعة دوما إلى التعميم والتجريد .

وفي نفس العدد من مجلة « الشعر » نشر « ف . س . فلنت » كلمة بعنوان « التصويرية » يعرض فيها للمذهب الجديد - دون أن يكون بعد من أصحابه - وقال في كلمته أن لهذا الاتجاه ثلاثة مبادئ :

أولا - المعالجة المباشرة « لشيء ما » - موضوعي أو ذاتي - ولاكنه محدد .

ثانيا - عدم استخدام كلمة لا تساعد على تقديم ذلك الشيء .

ثالثا - فيما يختص بالموسيقى الشعرية - يجب اتباع الإيقاع الموسيقي الداخلي للعبارة وليس التقسيم الموسيقي الخارجي لها .

وقد انضم إلى المدرسة بعد هذه الحملات كثير من شعراء تلك الفترة ، وظلت المناقشات الجدلية قائمة بين أعضاء المذهب وبين وسائل النشر وممثلي الرأي الأدبي العام حتى صدرت عام ١٩١٥ أول مجموعة قصائد للتصويريين بعنوان « مختارات من الشعر التصويري » لسته من الشعراء هم « هيلدا دليتل الدنجتون » (١) ، و « اى لويل » ، و « د . ه . لورنس » (الذى كان عليه أن يحتل مكان عزرا باوند فى هذه المدرسة ، و « الدنجتون » ، و « فلتشر » ، و « ف . س . فلنت » ويمتاز هذا الكتاب بمقدمته التى وضعت ستة مبادئ للمدرسة . وبالرغم من أنها لم تذكر اسم « عزرا باوند » إلا أنها اعترفت بأنها تدين له بكل شئ تقريباً . وهذه المبادئ هى :

أولاً — يجب استعمال لغة الحديث العادى مع ضرورة اختيار الكلمة الدقيقة المحددة المدلول دائماً — وليس الكلمة التى تقترب من الدقة أو تلك التى تهدف إلى مجرد التزيين .

ثانياً — خلق أوزان جديدة — أى إيقاعات موسيقية جديدة تعبر عن حالات نفسية جديدة . كما يجب ألا ننقل الأوزان القديمة إذ أنها لا تعبر إلا عن الأحاسيس القديمة . ونحن لانصر على استعمال « الشعر الحر » باعتباره الطريقة الوحيدة لكتابة الشعر ، ولكننا نحارب فى سبيل استخدامه لأنه يتيح للفنان حرية فى موسيقاه ، ولأننا نؤمن أن فردية الشاعر تجد تعبيراً فى الشعر الحر أفضل مما تتيحها الأشكال التقليدية . فاللحن الجديد فى الشعر يعنى فكرة جديدة .

ثالثاً — أن يسمح بحرية مطلقة فى اختيار الموضوع ، فليس من أسس الفن الجيد أن نكتب كتابة منحنطة المستوى عن الطائرات والسيارات ، وليس من الضرورى أن ينخفض المستوى الفنى حين نجيد الكتابة فى موضوعات قديمة . إننا نؤمن إيماناً شديداً بالقيمة الفنية للحياة الحديثة ، ولكننا نود أن نبين أنه ليس هناك ما هو أبعد عن الإحياء الشعرى وأشد إغراقاً فى القدم مثل طائرة عام ١٩١١ .

رابعاً — أن يقدم الشاعر صوراً فنية حقيقية (ومن هنا جاء اسم تصويرى) . لسنا مدرسة من الرسامين ولكننا نؤمن بأن الشعر يجب أن ينقل التفصيلات المخصصة فى

(١) كانت دائماً توقع قصائدها هكذا « د . ه . س . من التصويريين » .

دقة شديدة ، لا أن يتناول التعميمات الغامضة مهما كانت رائعة و طنانة . ولهذا نعارض
الشاعر التعميمي فهو في نظرنا يهرب من الصعوبات الحقيقية لفنه .

خامسا — كتابة شعر صلب واضح . ليس مهزوزاً أو غير محدد .

سادسا — وأخيراً فإن معظمنا يؤمن بأن التركيز هو الجوهر الأساسى للشعر .

وقد استطاع هذا الكتاب أن يحقق رواجاً في الولايات المتحدة إذ بيع منه في
نفس العام ١٣٠١ نسخة، أما في إنجلترا فلم يحقق مثل هذا الذبوع . وعلى أى حال فقد
أصبحت حركة التصويريين بالبطء ونشب بين أعضائها بعض الشقاق وذلك حينما تخلى
عزرا باوند عن زملائه أو بالأحرى حينما لم يعودوا هم يقبلون رياسته للمدرسة .

ولم يضيع باوند وقته بطبيعة الحال فأخذ يوجه اهتمامه وجهة جديدة هي اكتشاف
الموهوبين من الشبان ، وتعليمهم أسس المذهب التصويرى ، وأعلى الأقل توجيههم إلى
الطريق الموصل إليه . فبعد أن أكتشف « هيلدا دوليتل » و « الدنجتون » اكتشف
« جون رودكار » ، و « ايريس بارى » وتحمس لشعرهم وأخذ يرسله إلى مجلة « الشعر »
ومجلة « ذا ليتل ريفيو » وقد كلل بحثه عن المواهب عام ١٩١٤ باكتشافه « لأمريكى »
يدعى إليوت . . الأمريكى الوحيد الذى استطاع أن يعد نفسه إعداداً كافياً للكتابة
كما أرسل قصيدة اليوت الشهيرة « أغنية العاشق » ج . الفريد بروفروك « قائلا أنها
« أفضل قصيدة رأيتها أو سمعت عنها من بين مؤلفات الأمريكيين » .

ومنذ ذلك الحين تبنى باوند اكتشافه الجديد : ت . س . اليوت ، وأخذ يدخل
بعض قصائده ضمن مجموعات الشعر التصويرى التى توالى صدورها منذ عام ١٩١٥ .

أما « ت . ا . هيوم » فقد كان — كما قلنا — يوجه اهتماماً أكبر إلى النظريات التى
تقوم عليها المدرسة . وقد شغل نفسه حقاً بهذه المشاكل فى المقالات التى كتبها والكتب
التي أصدرها منذ عام ١٩٠٨ — ١٩١٧ فقام بتحليل تفصيلي لما كان يعتبره المشكلتين
الأساسيتين للفنان . الأولى تختص بالإدراك أو ما يراه الفنان . والثانية بالتعبير أو بطريقة
إيصال المدرجات إلى القارئ . فقال إن الإنسان العادى يدرك الأشياء إدراكاً عملياً
أى يتصل مباشرة بما سيفعله هو فى الحاضر أو فى المستقبل . أى أنه لا يرى « هذه
المنضدة » مثلاً ، وإنما يرى « منضدة ما » وهكذا . فهو يصنف الأشياء حسب نفعها

المباشر أو الكامن . أما الفنان فهو لا يرى نماذج عامة وإنما ذوات فردية خاصة . وتنحصر مشكلته في رؤية الأشياء « كما هي في ذواتها » بغض النظر عن الطرق التقليدية لرؤيتها . ويمكن تعريف الأدب - كما يقول - بأنه « الوقوف التام المتعمد عند رؤية فنية ، والتحويم حولها ، والتفكير الدائب فيها لحظة واحدة من الزمان . دون أن يؤدي ذلك إلى اتخاذ فعل من لون ما » .

أما المشكلة الثانية - مشكلة الخلق - فيقول هيوم إن الفنان عليه أن يطوع اللغة للتعبير عن رؤيته الجديدة أى أن عليه أن يكسر الأنماط الجامدة العامة التي تجعل اللغة عاجزة عن التعبير .. عن الانفعال الشخصي بالنسبة لشيء بذاته ، فإن اللغة التي يستخدمها الإنسان العادي لا تحاول النفاذ إلى ذاتية الأشياء ونقل صورها الفردية المتميزة وإنما تستعين على الدوام بعمليات تجريد متوالية تجعل الألفاظ أدوات ناقصة لا تنجح أبدا في نقل الشيء أو تقديمه ، وإنما هي تقدم فحسب بعض صفاته التي يشترك فيها مع غيره أو التي لا تلمس جوهر فرديته . أما الفنان فبدلاً من نقل جزء واحد من الإحساس - ذلك الجزء الذي يمثل المعنى العام المتفق عليه بين الناس - يحاول أن ينقل المدى الكامل لإحساسه الفردي . أى أنه ينشد التعبير عما يقع خارج نطاق دائرة المعنى الذي تمثله الكلمة في صورتها العادية . ويتوقف نجاحه أساساً على مقدرته على استخدام التشبيه - إذ أنه حين يكشف عن تماثل جديد بين الأشياء يمكنه أن ينقل جدة رؤيته وفرديتها .

ويشرح هيوم خصائص التصوير الاستعاري قائلا : « إن الصورة يجب أن تكون مجسدة مرئية ، ويجب أن تكون كل كلمة صورة مرئية وليست أداة عامة مجردة . فالصورة إذن تقديم لشيء موضوعي . وانفعال القارئ بها يماثل انفعاله بالشيء الموضوعي نفسه ، وهذا الاتصال المباشر بين القارئ والأشياء يلغى الاستعمال التقليدي للغة الذي يعتمد على التجريد أساساً . كما أن الشيء الموضوعي يثير في القارئ إحساساً يشعره بأنه إحساسه الذاتي .. وهكذا تتاح له فرصة التأمل بمتعة أكبر . فشعر الصور يحاول الاستيلاء عليك ويجعلك ترى على الدوام شيئاً موضوعياً ويمنعك من الانزلاق في عملية تجريدية » .

والصورة المجسدة تهيب الجدة والنضرة ، مثلما تهيب ذلك جدة التقابل بين الصور أو أصالتها ، وهذا هو المصدر الثانى من مصادر قوة التشبيه . إنه يسبب هزة اكتشاف مفاجئة لدى القارىء ، إذ أنه فى هذه الحالة لن يرى ما يراه فى الحياة وإنما سيراى صورة جديدة مركبة من خلق فنان . وهذه اللمحة الخالقة هى سر التشبيه .

ويقول هيوم : « إن الجمال لا يوجد بذاته فى الطبيعة ينتظر من الفنان أن يحاكيه .. ولكنه يوجد فى القدرة على تجميع عناصره فى مركب الصورة الفنية » .

كان هيوم يحاول أن يقيم أساسا ثابتا لإيمانه بالتشبيه بأن يربط بين التفكير والتصوير ، أى أن يوطد العلاقة الفلسفية بين الفن والفكر ، فهو يقول إن الفكرة عبارة عن تقديم صورتين مختلفتين إلى الذهن فى نفس اللحظة . . أى اكتشاف تماثل جديد بين شيئين ، تماثل لا يقف عند حدود الظاهر ، ولا يقنع بالمفارقات ، وإنما يكشف عن ارتباط الجوهرين بخيط الفكرة ..

وهيوم لا يقول بهذا إن التفكير الإنسانى عبارة عن سلسلة من الصور أو مجموعات متمازجة من الصور ، وإنما يقوم أساسا على الصور . فالفنان لا يستطيع أن يكتب دون أن تتمثل له الصور تمثلا قويا ، أى أن يضع حواسه على مصدر أفكاره النابعة من هذا الأساس الحسى الملموس .

وقد أكد هيوم أنه يدين لهبرى برجسون بجوانب عديدة من نظريته الجمالية . فذكر جانين من جوانب فلسفة برجسون وقال إنها بالغا الأهمية إن يتصدى لعلم الجمال .

فالجانب الأول خاص باعتبار الحقيقة فىضاً من العناصر المتشابكة التى لا يمكن للذهن أن يدركها .

والآخر خاص بتوجيه العمل ناحية الفعل ، وتأثير هذا التوجيه على العادات الطبيعية التى يتبعها العقل فى عمله ، فالعقل أو الذهن يدرك المظاهر الخارجية بطريقة تمكن الإنسان من اتخاذ فعل ما ، ولا تمكنه من معرفتها . أى أنها تضع حجابا بين الإنسان والحقيقة .

أما الفنان فهو وحده - لتحرره من ضرورة اتخاذ فعل ما - يستطيع أن يرفع ذلك النقاب ويعرى الحقيقة . فهو لا يسأل : « كيف استطيع استغلال هذا لصالحى ؟ »

ولإنما يسأل : « كيف يكشف هذا عن الحياة الداخلية للأشياء ؟ »
وبينما نجد الإدراك الطبيعى يرى فى ملامح الكائن الحى «معالم مجتمعه لا تخضع لنظام مشترك فيما بينها ، وهكذا يضل عن الدافع الحيوى الذى يجرى فى عروقها ويهبها معناها ، نجد أن هذا الدافع الحيوى هو ما يحاول الفنان بالفعل - جاهداً - أن يستعيدة وأن يبرزه .. حين يحطم الحاجز الذى يضعه الفراغ بينه وبين النموذج الذى يصوره » وهذا هو الأساس الذى يقيم عليه هيوم نظريته فى الإدراك الفنى .

وقد استمد هيوم من برجسون أيضاً تحليله للغة ، الذى يكشف عن القصور الذى يفرضه عليها خضوعها لمقتضيات التفكير العملى والمجرد . وخضوع اللغة للذهن يستتبع عجزها عن التعبير عما يراه الفنان . فهو يعترف بأن اللغة أثرت الذكاء ثراء كبير . فبدونها كان يمكن أن يظل الذهن قاصراً على معالجة الأشياء الخارجية من ظاهرها وحسب ، ولم يكن بمستطيع أن يتحرر فيأرس العمليات الفكرية الأكثر تعقيداً .

ومع ذلك فإن خدمة اللغة للذهن حدث كثير من قدرتها على التعبير عما يقع خارج نطاقه . فهى لا تستطيع مثلاً أن تعبر عن حقيقة مثل الوعى . لأن الوعى يتكون من حالات متداخلة متشابكة ، بينما تتحكم التحليلات الذهنية فى اللغة فتتحد من قدرتها على التجميع والاتساع والشمول .

وهكذا نرى أن اللغة إذا حاولت التعبير عن حقيقة تختلف فى طبيعتها عنها ، كان من المحتوم أن يكون التعبير عن هذه الحقيقة - الوعى مثلاً - فى ألفاظ غير حقيقية .

وقد اهتدى برجسون آخر الأمر إلى حل لمشكلة التوصيل اللغوى لهذه الحقائق ، وذلك عن طريق الصورة الفنية أو التشبيه ، فحينما واجهته مشكلة التعبير عن الشيء « المتفرد بذاته » والأشياء التى لا يمكن التعبير عنها ، بدأ يعتمد فى فلسفته اعتماداً كبيراً على التشبيه ، لم يكن يؤمن حقاً بأن الصور يمكن أن تعبر عن الحقيقة تعبيراً كاملاً أو حتى تعبيراً جزئياً ، ولكنه كان مقتنعاً بأن الصور هى الوسيلة الوحيدة التى يمكن للإنسان أن يقترب عن طريقها من المكان الذى يجبره على الإحساس بالحقيقة والتسليم بها .

يقول برجسون : « لا توجد صورة ما تستطيع أن تقوم مقام حدس الديمومة ، ولكن عدة صور متنوعة مستمدة من أشياء بالغة التنوع أيضاً ، يمكن إذا تمازج تأثيرها أن توجه الشعور إلى النقطة المحددة تماماً التي يمكن عندها إدراك ذلك الحدس المعين »

ويعلق هيوم على ذلك قائلاً إن الفنان يهيئ السبيل للحدس بأن يخدر القوى الفعالة للذهن التي تقاوم الاستسلام للحدس ، وبأن يخلق حالة ذهنية يمكنها تقبل الإيحاء . فالشاعر يتوسل مثلاً بالصور الفنية والإيقاع الموسيقي للعبارة حتى يحدث ذلك التأثير .

ويقول برجسون : « إن الشاعر يطور أحاسيسه إلى صور ويحيل الصور إلى كلمات تترجمها ، مطبقاً في ذلك قوانين الإيقاع » .

ويعلق هيوم قائلاً إن الشاعر يستطيع عن طريق إيقاعات كلماته أن يخضع الذهن له وأن يهيئ السبيل للحدس . فهو لا يسيطر على الصور الفنية فحسب ، وإنما يستطيع أن يخلق حالات خاصة — مركبة دائماً — تزيد من تأثيرها .

ونستطيع أن نلمح تأثير برجسون أيضاً في هذه الفقرة المقتطفة من كتاب هيوم « محاضرة في الشعر الحديث » .

« فلنقل إن الشاعر انفعّل بمنظر طبيعي معين ، إنه يختار منه صوراً معينة يضعها في مقابلات فيما بينها في أبيات منفصلة ، وبذلك يمكنها أن توحى وأن تبعث الإحساس الذي يحسه . وإلى جانب هذا التجميع للصور المتميزة بعضها عن بعض وتقابلها في الأبيات المنفصلة نستطيع أن نجد تقابلاً موسيقياً يتمشى مع هذه الصور . وهكذا نجد ثورة كبيرة في الموسيقى حين يستبدل اللحن المنفرد في الموسيقى ذات البعد الواحد بالحن توافقية ذات بعدين . أي أننا نجد صورتين بصريتين قد كونتا توافيقاً بصرياً .. وهو ما يؤدي إليه اتحادهما من الإيحاء بصورة تختلف عن كل منهما » .

وهيوم بهذا يستفيد من مجمل فلسفة برجسون ، ويحاول أن يبنى نظريته الجمالية عليها — دون إنكار على الإطلاق للتأثير البرجسوني عليه .

وإذا تأملنا الفقرة الأخيرة في أناة أكبر ، رأينا أي فن معقد متطور كان هيوم يريد للشعر أن يكون . لقد كان يضايقه أن يشهد مسطحات اللوحة الرومانسية ، أو يسمع اللحن المنفرد ذا الآلة الواحدة في شعر « وردزورث » أو « شيلي » مثلاً .. وكان يطمح إلى أن يرى أبعاداً جديدة في شعر العصر الحديث يمكن أن تجعل منه فناً عميقاً مركباً . وليس بالضرورة معقداً — يسائر التطور العام الذي وسم الفنون التشكيلية والموسيقية في عصرنا الحالى ، ولم يكن من الممكن أن يتم هذا إلا عن طريق الصور الفنية ..

المواويل همزة الوصل بين القديم والجديد

لا يمكن للمرء أن يتجاهل هذه الأيام ظاهرة « اغاني الفولكلور » والمغنين الذين اتخصصوا فيها ، كما لا يمكن لنا أن نهرب من هذه الأغاني — سواء موسيقاها أو أشعارها — إلا إذا صممنا على أن نغلق على أنفسنا الأبواب فلا نسمع الراديو أو إنشاهد التلفزيون أو نقرأ الصحف ! وأكثر هذه الألوان شيوعاً هو « البالاد » أو الأغنية التي نحاكي قصة بسيطة والتي تقترب إلى حد كبير من الموال في أدبنا العربي : ويمكننا دون إجهاد أن نضع أيدينا على خصائص هذا النوع — الذي يبدو لأول وهلة أنه جديد بعض الشيء — وهي باختصار : الموسيقى الغلاية ، القصة البسيطة « التي تقترب من « لقطة عابرة ») ، واللغة العامية بل الدارجة أحياناً ، وروح الفكاهة أو على الأقل انتفاء روح المأساة . وأحدث « بالاد » سمعناه يصور ذلك تماماً، وعنوانه « أخداية » ترجم إلى العامية لأنه مكتوب بعامية محضنة :

أول ما فات خد قلبها
مسك أيديها وخد بوسه
ما خدش باله أما اتكسفت
قال خدك أحمر ياعروسه
أخذ عليها وبقى يبيجي
يزورها كل عصره
حلف ما يخدعها أبداً
ويخلي أيامها هنية
أبوها قال دا كلامه ظريف
فتح له بيته ينام ليلة

فى الصبح بصوا أنارى الضيف
سرق دولاب الفضية !

وفى الوقت نفسه سمعنا أغنية شائعة فى العالم الغربى عموماً ويعرف لحنها معظم الناس
وهى تختلف عن هذه فى التكرار الذى تتميز به ، وفى انعدام عنصر السرد تقريباً ،
وانعدام الفكاهة ، وفى مسحة الجدل الرومانسية التى تكسوها — واسمها عشرة آلاف ميل
أو «وداع الأحبة» :

إذن فوداعاً حبيب الفؤاد
وداعاً وليس لوقت طويل
ومهما ابتعدنا فحننا س أرجع
ولو سرت عشرة آلاف ميل
حبيب الفؤاد —
ولو سرت عشرة آلاف ميل .

وربما كانت هذه الأخيرة هى نقطة انطلاقنا إلى تفهيم صلة هذه الظاهرة الجديدة
بجذورها التاريخية ، وإدراك عناصر الجدة وعناصر القدم فيها ، فهذه الأغنية الحديثة
لا مؤلف لها . . ولحنها أشهر من كلماتها ، والحقيقة أنها ليست جديدة على الإطلاق
ولكنها إحياء لأغنية شعبية كانت تتمتع بنفس الشبوع فى القرن السادس عشر :

وداعاً إذن يا أعز الأحبة
وداعاً وليس لوقت طويل
إذا كنت أمضى فسوف أعود
ولو سرت عشرة آلاف ميل
حبيب العزيز —
ولو سرت عشرة آلاف ميل .

إن التشابه بين الأغنيتين لا يمكن أن يكون وليد الصدفة ، ورغم تغير العالم وتغير
مغزى المسافات فإن العشرة آلاف ميل لا تزال رمزاً لبعد الشقة وصعوبة اللقاء . ولكن
إذا كانت هذه هى نفس القصيدة فهل هناك أصول أدبية أخرى للبالادات الفكاهة
أو الساخرة الحديثة ؟

مواويل كبلنج :

لا يمكن أن نحدد بداية النهضة في فن البلاد في القرن العشرين عند تاريخ محدد — فالواقع أن الأغاني الشعبية —!— فيها تفاوت حظها من الشعبية انتشاراً وانحساراً — لم تمت ابداً ، وظلت تتردد في أنحاء البلاد على كافة المستويات طوال قرون عديدة ، ولكن الذي حدث في القرن العشرين هو أن ثورة أدبية —مشابهة لثورة وردزورث وكولريديج في بداية القرن التاسع عشر — قامت بالنسبة لموقف الأدب الرسمي — (كما يسميه الدكتور عبد الحميد يونس) من الأدب الشعبي . وباختصار فانه مثلما دعا الشاعران الإنجليزيان الرومانسيان في أول القرن الماضي إلى عدم نبذ البلاديات من دنيا الأدب والاعتراف بهذا الشكل الفني باعتباره أدباً وبيعاً بالرغم من نقائصه الفنية واللغوية وذلك (بصفة رئيسية) لتجسيده لمشاعر الإنسان الأولية وثرأء مادته العاطفية ، وجدنا ت . س . إليوت في مقدمة نقدية كتبها لمختارات من شعر رديارد كبلنج — الذي ارتبط اسمه بالإمبراطورية البريطانية وحياء الإنجليز في الهند (— ينبه النقاد والأدباء إلى أن هذا الشاعر قد بعث فن الموالم ، وأن سر نجاحه يعود إلى ذلك ، مؤكداً أن نظم المواويل ليس فحسب مرحلة من مراحل تطور الشعر ، ولكنه لون فني لا يزال حياً ومتطوراً » بطريقة الخاصة » وأنه يهب لذة أدبية دائمة .

وربما اختلفنا مع إليوت في تفسيره لشعر كبلنج الذي يميل كثيراً إلى اتخاذ نبرة قومية وتفاخر بمجوج بعظمة الإمبراطورية . وربما كان إليوت نفسه متأثراً بقول كبلنج إنه كان يكتب المواويل . فهو يسمى قصيدة من أشهر قصائده « موالم الشرق والغرب » — تلك التي تبدأ :

الشرق هو الشرق
والغرب هو الغرب
لن يلتقي الاثنان
حتى يأتي الرحمن
بالأرض وبالأكوان
يوم الحشر الأعظم
لحساب لا يرحم !

لكن -

إن واجه خصم ذو بأس
ندا في القوة والبطش
(حتى إن كانا ينتميان
لأقصى أطراف الأرض)
لن نشهد شرقاً أو غرباً
ستدوب حدودهما ذوبا
لن يفصل بينهما لون
أو جنس أو كرم المختل !

أقول ربما اختلفنا مع إليوت ، ولكن الحقيقة أن تأثير هذه المقدمة النقدية قد تخطى حدود تقييم شعر كبلنج إلى فتح عيون النقاد إلى هذا اللون من الشعر الذى يستمد حياته من الشعب ولا يموت أبداً طالما ظل في الشعب حياة .

البلاد .. شكل فى محض ؟

ولم يكن الباحثون قبل إليوت أقل اهتماماً بهذا اللون الذى ساد القرن التاسع عشر ، ولكنهم اختلفوا ولا يزالون حول تعريف جامع مانع له . وأهم اتجاهاتهم هى أولاً نزعة تؤكد أن الموالم شكل فى محض - أى إطار فى من الموسيقى والألفاظ له روح خاصة به تشكل أى موضوع يتناوله ، وأهم من دعا بهذا هو البروفسور و . ب . كير فى كتابه « شكل الشعر وأسلوبه » . (الذى بين أن البلاد من الناحية التاريخية لا يمكن إلا أن يكون شكلاً فنياً محضاً - فالكلمة اللاتينية التى اشتق منها اسم (بالارى) معناها يرقص ، ومنها اشتقت كلمة باليه ، وهكذا فإن المواويل لا بد أن تعتبر أغاني أولاً وقبل كل شيء ، مهما كانت موضوعاتها .

والاتجاه الثانى يعتمد أيضاً على الأصول التاريخية لهذا اللون من الأدب الشعبى قائلاً إنه لصلته الوثيقة بحياة الشعب فى أفراحه ومآسيه - إذ كانت المواويل هذه تنشأ فى المناسبات السعيدة وفى المآتم (وخاصة فى بلاد إسكنديناوه - كما بين ذلك البروفسور إنتويسيل) - لا بد أن نعتبره صورة من صور المجتمع - معبراً عن المشاعر الإنسانية التى يحفل بها والتي تتركز فى لحظات الانفعال الجماعية أى فى هذه المناسبات .

وهناك اتجاه حديث يعترف بصحة الاتجاهين السابقين ويجمع بينهما، كما أنه — وهذه أهم سمة فيه — يتناول المواويل هذه ليس على أساس أنها فولكلور من نوع خاص يندرج تحت علم الاجتماع بل وربما علم النفس الاجتماعي — ولكن على أساس أنها أدب وحسب. وهنا نجد أن التناد وخاصة أولئك الذين اهتموا بهذا اللون وتخصصوا فيه يسلّمون بأنه لا حاجز هناك بين الأدب الشعبي (باعتبار أن المواويل شعبية المنشأ واللغة والتكنيك) وبين الأدب الرسمي الذي يفترض فيه مخاطبة المتعلمين واستخدام فنون لغوية « رفيعة ». وقد بدأت هذه الدراسات في بداية الستينات معتمدة على ما جمعه الدارسون من مواويل وأهمها مجموعة مواويل فرانسيس تشايلد في القرن التاسع عشر ومجموعة روكسبره ومجموعات بروفيسور رولينز الحديثة .

المواويل والملاحم :

وأهم ما انتهى إليه جهد الباحثين في هذا الصدد هو تقسيم المواويل إلى نوعين (١) المواويل التقليدية و (٢) مواويل الشارع — أو الأزجال الساخرة . أما الأولى فقد نشأت في مجتمع ريفي لم يعرف القراءة والكتابة ، وكان لا يزال يعيش في جو من العمائد والشعائر الموغلة في القدم . ولم تكن هذه المواويل من تأليف شاعر بعينه ولكنها كانت نتاج قرائح ولغة الأجيال المتعاقبة ، فسواء أكانت تقدم لقطعة فنية محدودة أم تحكي قصة بطولية طويلة ، فإنها لم تكن تقتصر على تصوير مجتمع بعينه أو تتناول أمور بقعة خاصة ، ولكنها كانت تعبر عن وجدان جماعي ربما امتد ليشمل عدة مجتمعات على مدى عدة أجيال ، وربما احتوت عدة قصص يتداخل بعضها في بعض تداخل الملاحم الكلاسيكية .

التصوير والرمز :

ومما يؤيد هذا الرأي هو الطبيعة التصويرية التي تتميز بها هذه المواويل التقليدية والتي تشبه الملاحم شبها كبيرا . وربما كان أسطع دليل على ذلك فشل الرموز الدينية التي شكلت ضرورياً شتى من الأدب في العصور الوسطى في تغيير طبيعة المواويل حتى المسيحية منها . فلا يمكننا إلا أن نلاحظ ذلك الرباط القوي الذي كان دائماً يشد المواويل إلى دنيا الأساطير وعالم الملاحم الكلاسيكية رغم تغير أورها فكرياً وإحساساً ورغم شيوع الدين السماوي الجديد. فكما قال البروفيسور شبرد نجد أن هذه المواويل حتى الدينية

منها تستقى صورها ورموزها من الملاحم الشعبية ، أى أنها « كانت تقدم الأفكار المسيحية فى قالب أسطورى مستقى من الملحمة ». ويمكننا أن نرى ذلك بوضوح فى هذه القصيدة التى تشيع فيها روح الغموض وذلك الجو الرمزى الذى تضرب جذوره فى أعماق عالم الوثنية وعالم السحر :

عين الباز اشتعلت برقاً	حمل الباز القلب القلقا
فى بستان حط السارى	فى قصر على الأسوار
من حولى فى القصر امتدت	حيطان من ذهب أصفر
وسرى فى البهو الأكبر	منقوش بالذهب الأحمر
وعليه نيام أبو الفرسان	جريحاً ينزف ليل نهار
وبجانب ذاك المرقد لوح	يحمل نقشاً مستغرب :
هذا شأن القلب المؤمن	لا قيد عليه ولا مهرب !

ولعل هذه القصيدة تكفى لتبيان تكتيك السرد فى المواويل التقليدية التى يقول عنها هودجارت (فى كتابه « المواويل ») إنها « تعتمد على اللقطات السردية التعسفية — أى التى لا ترتبط بمنطق محدد — وعلى صور فنية مشابهة لصور الأحلام ، وعلى التقابل — أى وضع الانطباعات بعضها إلى جوار بعض — بدلاً من الشرح والتفسير ، وتوسل بالحدث بدلاً من التحليل عند تناولها للأفكار والشخصيات » . ويمكن أن نضيف إلى هذا أنها تميل إلى الرمز فى تناولها للحدث أكثر مما تميل إلى التصوير الواقعى الدقيق ، وذلك لاستقائها المادة الأولى من التراث ومن موسيقى الكلمات الأصلية التى تتوارثها الأجيال وللعنصر الجماعى فى تأليفها وإنشادها .

مواويل الشارع أو الأزجال الساخرة :

وقد ظلت هذه المواويل التقليدية بشتى أنواعها شائعة يتناولها الرواة ويتغنى بها الناس جيلاً بعد جيل حتى اخترعت الطباعة وانتشرت فبدأ بعض أصحاب المطابع فى استغلال هذه المواويل لكسب الرزق . ولكن هذه المواويل بدأت تتحول على أبهى هؤلاء (الذين يسميهم البروفسور جريرسون بالصحفيين) تحولاً جذرياً : لم تعد تناول المشاعر الدينية أو البطولية أو الرومانسية بشكل عام وإنما أصبحت تناول المشاكل الاجتماعية الدقيقة التى يعانى منها أهل المدن ، وانتحت فى تناولها لهذه المشاكل ناحية الفكاهة والواقعية بدلاً من المأساة والرمزية — بل إنها اكتسبت اسماً جديداً هو « بالاد

الشارع » ، وشاعت في المجتمع المتعلم أو نصف المتعلم في الحضر وبخاصة الطبقة العاملة التي بدأت تظهر في المدن .

وكان أصحاب المطابع يطبعون المواريل - دون ذكر اسم المؤلف - على جانب واحد من « صحيفة عريضة » (كما كانت تسمى) من الورق السميك نوعاً ، وحوله زخارف ورسوم ذات أنماط متكررة ، وكانت تباع في الأسواق وفي الطريق العام . وتدرجياً بدأ المؤلفون يستغلون أخبار الساعة في صياغة مواريل تتناول هذه الأحداث سعياً وراء الكسب والإثارة . ورغم أن الموضوعات الجديدة التي تناولها هذه المواريل أصبحت محدودة إلى درجة كبيرة إلا أن هذه اللون أصبحت له وظيفة اجتماعية من نوع آخر : إلا وهي التمدد النفاذ للمجتمع ، والواقعية اليقظة الصائبة والارتباط الشديد بالمجتمع الذي نشأت فيه . ومثال ذلك هذه القصيدة التي هي أقرب إلى الزجل منها إلى الشعر (ولذلك ترجمت إلى العامية) - وبعض أبياتها تقول :

يا أهل بسالدي ووطنى	فيه عنسدى غنوة جديدة
كلامها يمكن يحزن	لكن معانيه مقيمة
العيشة غليت نار	والقهمة صارت مرة
وكل حاجه غليت	إلا عمل الفقرا ...
فيه جارنا راجل غنى	في أرضه قسح كثير
المولى زاد محموله	قناطير ورا قناطير
لكن يدوبك حنفرح	بالخير في إيسد الفقير
صاحبنا خيب آمالنا	وقال : لا يمكن يصير !
فكر وقال : ياسلام !	لو بيعت حانسر تمام !
لما الخاصيل تزيد	ترخص في إيسد العوام !
لازم أغلى تمنى	يامابعش - آخر كلام !
القمح تمنه ولع	والخبه صار لها قيمة
والاحسان للفقرا	أصبح موضحة قدعسه
وكل حاجه غليت	إلا عمل الفقرا ...

والواضح أن هذه القصيدة - أو هذا الموال - كان يؤلف ليتغنى به على أنغام لحن تقليدى - أى ان الكلمات كانت تتركب وحسب على اللحن الموجود - ولهذا

كانت سريعة الانتشار، وذات تأثير فعال في نشر الوعي الاجتماعي وتعميق إحساس الناس بالأوضاع السائدة في وقت لم تكن الصحف قد انتشرت فيه انتشارها اليوم .

ولقد كان « الأدباء الرسميون » أى أصحاب الشعر الفصيح المطبوع في دواوين خاصة يحسون بقدرة هذه المواويل على تصوير المشاعر التي تفوتهم وتصعب عليهم بسبب تقيدهم بالفصحى ، ولكنهم كانوا يأنفون من كتابتها بسبب ارتباطها بالعوام من غير المثقفين ، وبسبب الموضوعات التافهة لإحيانا والروح غير الأخلاقية التي كانت تسود كثيراً منها . ولكننا نعرف أن نقاداً كباراً مثل الدكتور جونسون نفسه وأديسون وغيره من عمالقة القرن الثامن عشر قد أنثوا على بعض هذه المواويل ، كما امتدحها وأحسن بقيمتها الفنية شعراء بارزون مثل كوبر وجراي وغيرهما من أبناء نفس القرن ، — بل إن بوب نفسه كتب موالاً ذات يوم ! — ولكن المواويل لم تكن في ذلك القرن تعد من بين ألوان الأدب المحترمة : صحيح أنها أثرت على الكثيرين من الشعراء مثل بليك وبيرنز ، وصحيح أن كثيرين من صغار الشعراء قد حاكوا هذه المواويل شكلاً وموضوعاً مثل برايور وشنستون ، ولكن الثورة الحقيقية التي أتت بهذا اللون الأدبي إلى مكان الصدارة في عالم الشعر لم تقم إلا حين أصدر كولريدج وردزورث ديوانها المسمى « مواويل غنائية » عام ١٧٩٨ :

ومثلما فعل الرومانسيون ، نجد أن الشعراء المحدثين لا يبنون مواويلهم على الأنماط التقليدية الحديثة فحسب ، ولكنهم أيضاً يستلهمون مواويل الشارع ، ويستقون منها روح السخرية والدعابة والواقعية . وربما اعترض معترض قائل إن شعراء مبدعين مثل لوى ماكنيس قد كتبوا مواويل أصيلة تفيض حيوية وتجيش بالمشاعر الرومانسية دون محاكاة أى من النوعين بالنسبة للأوزان والقوافي والألحان . هذا لاشك صحيح . ولكن لوى ماكنيس عبقرية مستقلة ، فهو يسطع بين شعراء الثلاثينات أساساً لاختلافه عن معاصريه ، ولا يمكننا أن نعتبره نموذجاً لتيار كامل في الشعر .

النهضة الحديثة إذن ليست جديدة بالمعنى المفهوم ، ولكنها إحياء لتراث أهمل فترة ثم امتدت إليه يد الزمان فأحيته ، وربما كان هذا شأن الأدب والفن في كل عصر وكل مكان :

التصوير والشعر الانجليزى الحديث

كلنا يعرف أن جذور الشعر الانجليزى الحديث تمتد إلى أوائل هذا القرن ، عندما ازدهرت مدرسة التصويريين التى تزعمها الشاعر (عزرا باوند) ، وبرز من أبنائها إ. س . إلليوت . ومع أن شعر اليوم فى بريطانيا وأمريكا (وسائر البلاد الناطقة بالإنجليزية) قد اختلف عما كان عليه عند نشر القصائد الأولى لهذه المدرسة ، فما يزال تيار التصويرية من التيارات التى تتدفق بقوة فى شعر المحدثين . وإذا كنا لانعرف فى العربية (أى لم نترجم إلى العربية) إلا نموذجاً أو نموذجين مما يتفق مع الذوق العربى وتستسيغه آذان الناطقين بالضاد ، فينبغى ألا يكون ذلك حائلاً دون الإلمام بخصائص تلك المدرسة ومعرفة اتجاهها العام — خصوصاً أن كلمة التصوير ، قد ضللتنا على مدى سنوات طويلة ؛ إذ ارتبطت فى أذهاننا بتقديم الصور — سواء كانت صوراً حقيقية أو مجازية ، ثم تطورت لتقتصر على لغة المجاز . وأيضاً فقد ارتبطت المدرسة لدينا بمبادئ عامة نادى بها « النقد الحديث » وأشاعها كبار النقاد لدينا ، مثل وحدة القصيدة ووحدة الانطباع ، والعضوية ، والتاسك ، وهلم جرا . وهكذا وجدنا أنفسنا نتطور إبداعياً فى الطريق الصحيح — وهذا محمود — ظانين بأننا نحاكى مدرسة التصويريين — وهذا غير دقيق :

وأعزم فى هذه الدراسة إيضاح الإطار الكبير للحركة التصويرية ؛ وهو إطار المودرنية modernism — وأنا أستخدم هذه الكلمة للتفريق بينها وبين الحداثة modernity التى قد يقتصر معناها على ما هو جديد new أو حديث العهد recent أو معاصر contemporary فالمودرنية (وهى مصطلح صناعى مثل المصادر المستخدمة فى الإشارة إلى المذاهب الفنية المتعددة) لانتضمن الدلالة الزمنية فحسب ، بل تتعدى ذلك إلى خصائص حركة فكرية وفنية معاً ؛ إذ لم تقتصر على الفنون التشكيلية والأدب بل كانت تعبيراً عن روح العصر كله . وسأقدم بعد ذلك نموذجاً من الشعر التصويرى وهو جزء من النشيد رقم ٧٤ للشاعر عزرا باوند — وهو الأول فى سلسلة أناشيد بيزا —

وقد أقر أحد أبناء المدرسة، وهوت س. إليوت بصعوبته في مقدمته لمختاراته من شعر ذلك الشاعر (طبعة بنغوين ١٩٤٨ ص ٧) . ثم أقدم دراسة كاملة كتبها (جسيكا برنز بيكورينو) الأستاذة في جامعة كاليفورنيا الجنوبية ، ونشرت في مجلة الأدب الحديث عام ١٩٨٢ وهي دورية تصدرها جامعة تمبل بالولايات المتحدة (ص ١٥٩ - ١٩٧٣) .

ويجمل بنا في البداية أن نلقى نظرة على نموذج أو نموذجين من الشعر التصويري الذي يكتب اليوم . وقد اخترت قصيدتين كتبنا في عام ١٩٧٥ ، أولاهما للشاعر (روجر غارفيت) بعنوان سأم الحياة ، والثانية واحدة من ست قصائد للشاعر (تدهيوز) بعنوان رفات صلب . وعنوان الأولى يوحى أيضاً بأنها تعنى « أهم أحداث الحياة » :

(١)

العجوز عند النافذة
ليس له يدان . من كل صف من الخيوط المعقودة
التي تدهسها عقارب الساعة تضيق عقدة .
في بطن يرتفع صوت المغنية إلى النبرة الصحيحة
سوبرانو تدوب لهباً
يتعادل المنفيان في مباراة أخرى
وآخر جرعة من الشراب
ما تزال في الكأس في انتظار فوز واحد منهما
ولكن السلوك المهذب يحول دون موت ملك الشطرنج
وهما لا يبصران الشراب وهو يتبخر .

(٢)

الشفق قبيل الفجر . سماء جافة مثل بودة تلك
الآفاق
تشقق بأصوات الطيور
يحيط الشحرور قريباً مني في رعب أسود

ثم يهب طائراً
كأنما يبحث عن مهرب
من عالم ألقى فيه لتوه
والرابع التي لم تر الإنسان قط تنطلق في كل مكان
من تلك السيدة الفارعة التي تسير على الكلا في حديقتك ؟
النجم في السماء آمن
البومة على عمود التلفاز
نعم بالدفع والجفاف وهي في ضعف حجبها المعتاد
تحك أذنّها
وتحت الأحجار الخنافس الدقيقة — أصدقاؤك .

(من كتاب : قصائد جديدة عام ١٩٧٥ — المحررة باتريشيا بير — لندن — ١٩٧٥
— ص ٩٦ و ١٤٥)

لا شك أن القارئ العربي سوف يتساءل عن نوع « الصور » المقدمة هنا ؛
فالقصيدتان لا تكادان تتوسلان بالاستعارة ، ولغة المجاز مقصورة على تشبيه أو تشبيهين
[« خافتين » ، وكأنما تقدم كل قصيدة موقفاً يتكون من « مناظر » متتابعة ، وأشياء
لا يربط بينها المنطق المألوف . ولا شك أن القارئ العربي سيسرع بالقول بأن المجاز
المستخدم رمزي ، وبأننا إذا أنعمنا النظر فسوف نجد مستويات للاستعارة (بمعنى
المجاز) في باطن كل « منظر » وكل « حدث » ، وأنها جميعاً تشترك في تكوين انطباع
عام أو تشكيكه . ولكن هذا القول على وجاهته لا يمثل إلا نصف الحقيقة ؛ أما النصف
الآخر فهو أن كلا من الشاعرين لا يريد لنا أن نحلل الصور تحليلاً منطقيّاً ، أو أن
نخلص إلى نتيجة ما — انطباعاً كان أو فكرة — من أي من القصيدتين . الهدف هنا
« تصويري مودرن » ؛ أي أنه « التقديم » لا « المحاكاة » — أي أن الفنان هنا لا يريد
لنا أن نخلص من قصيدة سأم الحياة مثلاً إلى أن الحياة تبعث على السأم لأنها مثل مباراة
شطرنج تساوت فيها كفتا اللاعبين (اللذين يمثلان أي نقضين في جدلية الوجود) ،
ومن ثم ضاعت منهما فرصة الفرح — فرح الحياة والانطلاق ! بل لا يريد أن يقول إن
الزمن يسلب المرء القدرة على العمل (العجز ليس له يدان) أو أن الزمن يسرق منا

شيئاً ما في كل لحظة (تضيق عقدة من كل صف منسوج) — أو أن نار الفن تحرق إحساسنا بالحياة ! إنه لا يريد أن يقول أياً من ذلك ، ولكنه يقول كل ذلك في الوقت نفسه ! فالصور هنا — حين تترجم إلى معان مثورة — تضيق في حلقات من التجريد ومواقع من « التفريد » بحيث لا تصبح صوراً على الإطلاق ! إن كيانها يتمثل في تتابعها وتفاعلها وتحديها للذهن القارئ — وكذلك قصيدة تدهيوز عن الرفات : أين الرفات فيها ؟ إن القصيدة مجموعة من اللحظات النفسية المتبقة من صور غير مجازية في الغالب ، مستمدة بدورها من الحياة اليومية التي يعيشها الجميع . والقارئ يحاول جاهداً أن يقيم علاقة ما بين الشحور واليرابيع والسيدة والنجم فلا يستطيع — وإذا استطاع فربما تغيرت هذه العلاقة في القراءة الثانية للقصيدة ، وربما تغيرت في القراءة الثالثة ، وهكذا إلى ما لا نهاية ! إن في القصيدة ديناميكية ، أي حركة دائبة تطالبنا بالعودة إليها مراراً ومرات ، وتتطلب منا إيجابية في التدقيق لا تتوافر لدى القارئ العابر . وإذا اشتكى القارئ العربي مما يرى أنه تمزق وتفتت فهو يضع يده على أول خيط يشده إلى « المودرنية » . فما المودرنية في الفنون التشكيلية ؟ وكيف أثرت على الأدب — والشعر بصفة خاصة — في القرن العشرين ؟

إذا تصفحنا أى كتاب يعالج « المودرنية » فسوف نجد إصراراً على تتبع جذورها إلى العقد الأخير من القرن التاسع عشر — وبعض هذه الكتب يحدد تاريخ الحركة من ١٨٩٠ — ١٩٣٠ ، مثل « برادبرى » و « ماكفارلين » في كتابهما المودرنية — طبعة بنجوين ١٩٨١ — وبعضها يوسع من نطاقها الزمنى قليلاً فيرصد استمرارها حتى (تدهيوز) و (سيلفيا بلاث) — بل و(فيليب لاركن) مثل كتاب شعر للقرن العشرين — (جراهام مارتن و ب . ن . فربانك — لندن — ١٩٧٩) . والحقيقة أن الجذور بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ينبغي أن تمتد إلى المدة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، قبل وفاة ماثيو أرنولد — الناقد الإنجليزي الأشهر — بعدة سنوات (وقد ولدت . س . إليوت في العام نفسه الذى توفي فيه أرنولد ، أى في ١٨٨٨) . كما أن جذورها لم تكن أدبية أو فنية خالصة ، بل كانت تتصل بالتحولات التي أتت بها تقدم العلوم الطبيعية ، وما استتبعه ذلك من إعادة النظر في موقع الإنسان على خريطة الوجود — خصوصاً في الصورة التي رسمها الرومانسيون للإنسان في بداية القرن التاسع عشر . كان

الإنسان الذى صوره الرومانسيون — كما حدد ذلك أحد آباء الحركة الجديدة وهو ت. ا. هيوم فى كتابه التأملات — (لندن ١٩٢٤) كائنًا عظيم الخطر ، لا حدود لقوته وجبروته ، ولا قيود على خياله ؛ فهو صورة لخالقه ، وصوت يرجع أصداء السماء ! لم تعد هذه الصورة مقبولة فى عصر اكتشف فيه الإنسان حقائق العلم الطبيعى سواء فى دنيا النبات والحيوان أو فى نفس الإنسان ذاته . فالتمجيد الرومانسى للإنسان ووضعه فى مركز الكون ، يتضمن تزييفاً واضحاً ، وإغفالاً لضعفه (الذى يتمثل أحياناً فى قوته حين يسيطر قوم على قوم) ، وعجزه عن إدراك الكثير من حقائق النفس ، أو رؤية « سواحل بحر الوجود » التى تحدث عنها الرومانسيون كأنما رأوها رأى العين .

كان التدفق الذى لم يسبق له مثيل فى مكتشفات العلم يدعو إلى إعادة النظر فى الأوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة على ما ورثته أوربا من الأسلاف ، وكان الاتجاه الذى تمثل فى كتابات قادة الفكر فى أوربا ينزع فى الحقيقة لا إلى مناهضة الرومانسية بصورة مقابلة مبالغ فيها من ضعف الإنسان وعجزه ، بل إلى استكمال الصورة وقبول التناقضات فى الإنسان نفسه وأوضاعه ، بحيث يتخلص البشر نهائياً من التبسيط الشديد فى الصورة الرومانسية الأولى . وقد رأى أحد النقاد (هو ألان بولوك) أن هذا الاتجاه التجميعى أو التوفيقى قد أنشأ « صورة مزدوجة » على حد تعبيره — صورة يلخصها (ماكفارلين) قائلاً إنها تجمع بين الاتجاه الذى ازدهر منذ أواسط القرن على يدى (هيربرت سبنسر) مثلاً ، وهو الاتجاه إلى الوضعية والتحليلية والموضوعية والمنطقية وإلى التعميم والحتمية ، وكل ما هو فكرى مطلق وغير ذاتى ، والاتجاه الآخر المضاد لهذا ، وهو الاهتمام بالإنسان الفرد نفسه ، والظواهر « الروحية » التى كان الناس فى أواخر القرن يعلنون من شأنها ، تأكيداً « لروحانية » النفس البشرية ، وابتغاء لليقين الدينى الذى كان قد اندثر أياما اندثار . وعلى أى حال فإن النزعة العامة كانت تشير إلى أن قبول الأفكار الجديدة التى أتت بها (نيتشه) و (ليونيل تريلنج) بعده ، من أهم القوى المؤثرة فى التيار الجديد « وحول العنصر الحديث فى الأدب الحديث » فى ما بعد الثقافة — (لندن ١٩٦٦) ، إذ كان (نيتشه) — كما هو معروف — يدعو إلى إعادة النظر فى كل القيم الموروثة . ويعرب فى رسائله إلى (براندز) و (سترندبرج) عن إحساسه

بأن تاريخ الإنسان قد وصل إلى مرحلة حاسمة تعلن نهاية حقبة كاملة من الحضارة القديمة، وبداية حقبة جديدة يفوق الإنسان فيها من تراث المسيحية والأعراف الخلقية الموروثة ، ويحاول النظر بعين « عادلة » في نفسه وحياته الحقيقية . لم تكن الحقبة الجديدة قد بدأت — ولكن روحها الأول — روح الاستكشاف — (وهو ما كان يسميه أرنولد « التساؤل ») كان يجسد معنى الحداثة modernity ويرهص بالمودرنية التي لم تكن — كما يبين البحث المرفق غير حديثة بالمعنى المفهوم .

كانت الصحوة الفنية إذن ذات أبعاد فلسفية وذات جذور تضرب في أعماق الفكر الأوربي في ذلك الوقت . وكان الرسامون والشعراء الذي عاصروا تلك الحقبة على دراية بما يسميه (هازليت) « روح العصر » ؛ وهي روح تنشد حرية جديدة تختلف عن حرية الخيال الرومانسي ؛ فهي حرية فكرية وعلمية . ومن ثم أقبل الناس على أفكار (هيجل) و (برجسون) ، وتلاشت الحدود بين اللغات الأوربية ، وساد الاهتمام بإعادة النظر في المفاهيم التي كاد أن يصيبها البلى ، وبرزت مفاهيم جديدة للزمان والمكان والمعرفة وطبيعة الذهن البشري وديناميكيات الحياة الاجتماعية وجدلية التطور ونسبية الأخلاق والمعاني والقيم وما إلى ذلك . ومن ثم بدأت صورة الحقيقة التي تقوم على الثبات والتجزئ تراجعت ، وبدأت تحل محلها صورة جديدة تقوم على التغير والنظرة الكلية وقبول التناقضات بل الفوضى سواء في العالم أو في الفكر ، (بل إن المودرنية أحياناً ما تعنى الفوضوية والعدمية) ورفض البعد الديني الذي تقدمه المسيحية إذ رأى فيه كتاب العصر وفنائه بعداً محدوداً بالخرافات والأساطير التي ضخمها ضباب التاريخ وأماتها القوالب الجاهلة التي حبست فيها . وكان الجميع ينشد الآن لوناً من التحرر الذي يقبل النسبية والتناقض ويتيح التفاعل والإيجابية .

وكان من الطبيعي أن ينعكس هذا كله في الفنون البصرية والسمعية واللغوية . وربما كان أهم ظاهرة من ظواهره هو التقارب الشديد بين شتى فنون الجنس البشري ليس فحسب في الرؤى التي تفصح عنها ، بل أيضاً في أساليبها وطرائق إثارتها للذهن الإنسان وعاطفته . وكان هذا في ذاته دليلاً على انشغال فكري بالفن . ولدينا وثيقة تنتمي إلى أوائل القرن العشرين ، وهي كتاب « إيرفينج بابيت » المسمى اللاوكون الجديد (١٩١٠) والذي وضع له عنواناً جانبياً هو دراسة في الخلط بين الفنون .

أوقارىء هذا الكتاب سوف يحس بالأهمية التي كان نقاد بداية القرن يولونها للعلاقات بين الفنون المختلفة ٥ إذ لم تعد المقارنة القديمة بين الشعر والرسم كافية ، إذ كيف أنتصوّر — كما يقول (بابيت) — أن يكون ذكر اللون مقابلاً للون ؟ أو أن تكون الخطوط التي يكسرها الفنان على اللوحة مرادفة لأي « تكسير » لغوي في الأدب ؟ لقد أتاحت الوسائل البصرية التي يستخدمها الرسام حرية كافية في إعادة صوغ الرؤى وتشكيل صور الحقيقة — أما الأدب فإزال « حبيس » المنطق — فما المنطق إلا اللغة — اشتقاقاً واصطلاحاً !

والغريب أن هذه الدعوة إلى تحرير اللغة من منطق الحياة لم تكن كلاسيكية على الإطلاق ، بل كانت لها جذور — ينبغي أن نرصدها إحقاقاً للحق — في كتابات الرومانسيين قبل ذلك بقرن كامل — فكان الشاعر الإنجليزي (وليم وردزورث) ينعي على الشاعر الألماني (بيرغر) أنه يعتمد اعتماداً كبيراً على موسيقى الألفاظ ، ويحاكي الكلاسيكيين في « فرض » منطق الحياة على شخصياته ، بحيث خرجت هذه الشخصيات باهتة غير متصلة بالواقع — أي غير حقيقية — وقولته المشهورة هي « أريد المزيد من فرشاة الرسام وحريرتها » (خطابات وردزورث — الجزء الأول — ص ٢٣٤) — ولذلك كان ينشد — منذ فجر الحركة الرومانسية (والطريف أنه يسميها الحركة الحديثة) التصوير الذي يحرر الشاعر من سيطرة المنطق . وكان دائماً يتحدث عن الصور المستقاة من الدهن بعد أن تتحور وتتغير وتكتسب ألواناً وخطوطاً مختلفة ، أي تكتسب « معاني » مختلفة . ولكن كتاب تلك الفترة كانوا قد طرحوا التراث الرومانسي برمته ولم يعودوا ينظرون إلى الوراء !

ومع ذلك فقد كان اشتغال عدد من الفنانين بالرسم وكتابة الشعر في الوقت نفسه في إنجلترا — (داني غريال روزيتي) — حافزاً على إعادة النظر في تراث الشعر والرسم والعلاقة بينهما . لم يكن أحد قد اكتشف (وليم بليك) بعد ! بمعنى أن النقاد كانوا يعتبرونه فناناً « خاصاً » يتحدث لغة رمزية مقصورة عليه ، ولا يفهمها سواه ، ولكن لوحاته (مثل تلك التي زين بها قصيدته المشهورة بعنوان ملتون) تدل على أنه كان سباقاً إلى « كسر » الخطوط والألوان ؛ ويثبت النقد الحديث اليوم مدى ريادته في هذا الصدد . أما (روزيتي) فقد كان يدعو إلى العودة إلى الطبيعة والبساطة في

التصوير في الشعر والرسم جميعاً . ونحن نذكره في هذه الدراسة لأنه أثر على كل من (وليام موريس) و (جون راسكين) الذي ألقى محاضرات في فن الرسم تعد امتداداً للتفكير الرومانسي العام . ولهذا فعندما بدأ تيار المودرنية الذي نحن بصده - كان الهجوم ينصب أساساً على الصورة الرومانسية المتمثلة في هؤلاء وليس - في الواقع - في شعر الرومانسين الكبار أنفسهم .

كان الاعتقاد قد بدأ يرسخ بأن ثمة حاجة إلى كسر الجمود في التصوير الذي ينبع من فكر الثبات والتجزئ ، وبداية عهد جديد ، يعتمد الشاعر فيه على التغير والديناميكية وتعدد الأصوات (أى تعدد المستويات) . وكان من ثمار الثورة على هذه المدرسة - مدرسة (روزي) التي أطلق عليها اسم « إخوان ما قبل روفائيل » - أن ولدت حركة رمزية ناشئة . إذ كان الكتاب يرون أن الرمز من الوسائل الكفيلة بتحرير الفنان من سيطرة ما يرى وما يسمع ؛ فهو يفتح له الآفاق ليجعل من « المعنى » مساحات تشبه مساحات الألوان على اللوحة : وهو يستطيع عن طريق الرمز في التصوير إخراج مقابل للألفاظ ؛ فما الألفاظ إلا رموز لمعان متغيرة . وإذا كانت الرمزية قديمة قدم الأدب نفسه - بل قدم الفن البدائي قبل الأدب - فلماذا الآن قد اكتسبت أهمية قصوى لقدرتها على تحرير الفنان من التاريخ - وقد قاد هذه الصيحة الرمزية شعراء فرنسيون سرعان ما نهل من فنهم شعراء إنجلترا ، وأهمهم وأولهم مالارميه (١٨٤٢ - ١٨٩٨) : ولكن خليفته يول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) هو الذي يفتح الطريق حقاً أمامنا لنفهم التغير في اتجاه الشعر ، تأثراً بالفنون البصرية . أما أكثرهم تأثيراً على التصويريين الإنجليز (وعلى صلاح عبدالصبور) فهو فيرلين (١٨٤٤ - ١٨٩٦) ، يليه لافورغ ١٨٦٠ - ١٨٨٧ (-) وأنا أذكرهم بهذا الترتيب عامداً ؛ لأنهم يمثلون تياراً امتد من الرمزية إلى الانطباعية ؛ وبهذا فتح الطريق أمام ما نسميه بما بعد الانطباعية ، إذ تلتها التكميلية فالدوامية ، والمستقبلية والتعبيرية ، وأخيراً الدادية والسريالية . أين تقع التصويرية من هذا كله إذن ؟

التصويرية في الشعر تشترك مع هذه (المدارس) (أو الاتجاهات الخاصة) جميعاً في جوهر مودرن واحد هو الثورة على المحاكاة . ولقد اجهد النقاد المحدثون أنفسهم في التفريق بين هذه وتلك أو الربط بين واحدة وأخرى ، وهذا كله مفيد ؛ ولكن

الجوهر في هذا كله هو أنها مدارس فنية تقوم على عدم محاكاة الطبيعة ، أى عدم التقيد بالخطوط والألوان والنسب القائمة في العالم الخارجى . وقبل ان نستطرد ينبغى أن نوضح ما نعنى بكلمتى (الطبيعة) ، و (الموضوع) . الطبيعة فى النقد الفنى تعنى ما يصوره الفنان ؛ فهى لا تقتصر على الأشجار والأنهار والمراعى ، بل تشمل كل ما تراه العين وتسمعه الأذن ويدركه العقل ؛ أما (الموضوع) الفنى فهو الشئ الذى يرسمه الفنان . وقد شاع اصطلاح (موضوعى) اشتقاقاً من هذه الكلمة وإيحاء بمعناها وإن كنا نترجم الصفة نفسها فى علم الفيزياء بتعبير « الشئ » — ونقول العدسة الشيشية للمنظار ، فى مقابل العدسة العينية — تفريقاً للعدسة التى تواجه الشئ (أو الموضوع) عن العدسة التى تنظر فيها العين .

والأساس الفكرى للابتعاد عن المحاكاة هو الإحساس بأن « النقل » أو « التمثيل » والتمثيل هنا يعنى تقديم أهم ملامح الشئ أو الموضوع حتى يمثل له أو يمثله العمل الفنى (غير قادر على إخراج حقيقة التفاعل بين الفنان والموضوع . فالذى يحاكي الشجرة ألواناً وخطوطاً ونسباً إنما يمثل لها بإحالة العين ، أى توجيهها ، إلى نمط ذهنى إهو نموذج الشجرة القائم فى كل زمان ومكان ؛ وهو بهذا لا يبتعد فحسب عن الشجرة المفردة التى يصورها ، بل يبتعد عن حقيقة الموضوع الفنى الذى يتناوله ، وهو الشجرة كما يراها بعين الدهن ، وكما يفعل بها ، وكما يستجيب لها . أى أن المحاكاة (أو التمثيل) تستند إلى فكرة المراة الكلاسيكية التى تتطلب ثبات الصورة وشيوعها واستقرارها ، إنها نظرة تقوم على الأسس القديمة التى لم تعد صالحة فى عالم بدأ يدرك التغير والتحول والحركة . كما أن المحاكاة تفترض ما هو أخطر ، ألا وهو سلبية الراى او القارىء — أى سلبية المتذوق — لأنها تحيله إلى ما يعرفه سلفاً ، وتصر على مخاطبته بلغة الأنماط وهكذا فهو « يتلقى » ما لديه ؛ وأياً كانت التشكيلات الجديدة التى يقدمها الفنان ، فهى تشكيلات منطقية قائمة فى ذهن المتلقى ؛ لأنها قائمة بصورة ما فى العالم الخارجى ؛ ولنضرب مثلاً لزيادة الإيضاح : إن إخراج تشكيل جديد من نمطين أو ثلاثة — فلنقل الشجرة والمرعى والسحاب فى السماء — فى إطار المحاكاة (مثلاً يفعل الرسام الإنجليزى كوستابل) لن يزيد على تعديل طفيف فى الزاوية التى ينظر منها المتلقى إلى هذه الأنماط ، فذهنه لن يعمل عند النظر ، وسيظل ذهنه بعد النظر إلى هذا التشكيل ثابتاً مطمئناً ؛

لأن التشكيل الجديد ، على ما به من متعة بصرية ، لا يثير فكرة ، ولا يدفع الذهن إلى العمل أو الحركة . فالتشكيل الجديد يعتمد على الإحالة إلى ما هو ثابت في الذهن ومعروف ؛ لأن كل نمط من الأنماط له دلالة ثابتة ، ومجاله المعرفي الراسخ ؛ والتشكيل لا يغير شيئاً من هذا على الإطلاق .

كان هناك سبب آخر - إذن - للابتعاد عن المحاكاة ، هو الإحساس بوجود اشتراك الذهن اشتراكاً فعالاً وإيجابياً في عملية التدنوق الفني . وهكذا دأب فنانون « المودرنية » على محاولة استثارة الذهن والحس معاً في كل مدرسة من هذه المدارس ؛ وهذا يعني أنهم كانوا يبدأون تجربة جديدة « غير مضمونة العواقب » - لأن الجمهور في أواخر القرن التاسع عشر كان قد درج على أساليب المحاكاة (وبخاصة في منتصف القرن ، عندما ازدهرت مدرسة « إخوان ما قبل روفائيل » المشار إليها ، التي ثارت على انطباعية « وليام تيرنر » وغيره ممن ابتعدوا عن المحاكاة ، وطالبت بالعودة إلى تمثيل الطبيعة تمثيلاً صادقاً) . وبإيجاز فإن المودرنية محاولة فنية لإشراك المتدوق في إبداع العمل الفني ، وفتح الطريق أمامه لعمل ذهنه في عملية التلقي ، بحيث يصبح العمل الفني غير مقصور على التمثيل والنقل ، بل يصبح سحلاً لنشاط ذهني وشعوري معاً .

ولكن ماذا كانت طبيعة الرؤى التي يحاول فنانون بداية القرن العشرين إيصالها إلى الجمهور ؟ وما تلك الأفكار والمشاعر التي رأى التصويريون أنها تقتضي جهداً خاصاً من جانب المتدوق ؟ نقول أيضاً باختصار إنها تتمثل في المعنى الجديد للجمال ! كانت الكلاسيكية القديمة تؤمن بأن ثمة أشياء جميلة في ذاتها ، وأنه يمكن النظر إلى جمالها وتذوقه منفصلاً عن السياق الذي تعيش فيه وتتحرك ، وأن متعة المتدوق تأتي (كما يقول أدیسون ابن القرن الثامن عشر) من تأمل هذا الجمال وتأمل براعة الفنان في نقله إلينا . وكان الرومانسيون يؤيدون الفكرة نفسها مع اختلاف بسيط ، هو أن الأشياء الجميلة لم تعد مقصورة على ما تعارف السلف عليه ، بل تعدتها إلى البسيط والعادي في حياتنا اليومية ، وإلى ما يمثل المشاعر الأصيلة الدائمة للإنسان ، أو يفصح عن الإحساس بالوجود الروحي . وفي كلتا الحالتين كانت أنماط الجمال مستمدة من الطبيعة ، أو كانت تحاول أن ترقى إليها ، أي تحاول أن تصل إلى مثل أعلى مفترض ، يمكن استشفافه من صور الطبيعة . أما المودرنية فهي تحطم هذا المثل الأعلى - وبعبارة أخرى فهي

مناهضة للأفلاطونية وللأفلاطونية الجديدة جميعاً . إن المودرنية ترى الجمال في كل ما يجسد تجسيداً صادقاً حقيقة ذهنية أو حقيقة شعرية ، مهما يكن قبح هذه الحقيقة أو تلك في الإطار التقليدي . وهي من ثم تلغى « الإطار المرجعي » ، للجمال ، وتقدم بدائل ما تفتأ تتغير لما يمكن أن يثير فينا حاسة الجمال .

والجمال عند المحدثين أيضاً لحظة اكتشاف — اكتشاف علاقة جديدة بين شيئين أو أشياء لم يكن يتصور أحد وجود علاقة بينهما ، أو اكتشاف حقيقة نفسية لا يجسدها إلا التضارب والتنافر (لا التوافق والاتساق) بين العناصر الذهنية أو النفسية أو الحسية — من ألوان وخطوط — في الإنسان أو الطبيعة . ولم يعد ثم ما يمكن تسميته بشيء جميل في ذاته ، كما لم يعد هناك ما يمكن أن يكون قبيحاً في الفن : ولما كان مجتمع القرن التاسع عشر وارثاً لعصور إقطاعية تقوم على الاستغلال والسيطرة وما إليها ، فلم يكن أمام الفنان الذى ينشد صدق الواقع وجماله معاً إلا أن يصدق مع نفسه في تصويره جمالاً يقوم على القبح والإظلام والقتامة والجهامة — وهي مشاعر تنبع بصورة طبيعية من التفكك الذى كان قد بدأ يسرى في أوروبا في أوائل القرن العشرين ، والإحساس بالاغتراب الذى نشأ مع سيطرة المجتمع الصناعى الجديد ، وإدراك ضالة الإنسان في ظل الظروف الاجتماعية والسياسية التى كانت تطحنه طحناً . وقد قال مؤرخ حديث إنها أسباب فكرية — لا بد أن تؤخذ في الحسبان — لنشوب الحرب العالمية الأولى ، ولم تكن فحسب وليدة هذه الحرب :

والمحدثون من التصويريين يرون الجمال في التغير والديناميكية والقدرة على النظرة الشاملة . ومن ثم جاء تعريفهم للاستعارة ؛ وهو تعريف يكسر ما تواضع عليه التاريخ الأدبي من أنها مركب لازمى ، أى مركب تشكيلى يثبت علاقة ما بين شيئين أو أكثر فأصبحوا يرون في الاستعارة مركباً زمنياً ، أى يعتمد على الحركة الدائبة في العلائق بين الأشياء ، وأصبحت الموسيقى مثلاً يمكن أن يحتذى ، لاعتماده على (١) التزامن و (٢) التعاقب . أما التزامن فهو عزف لحنين معاً ، وأما التعاقب فهو أن كل لحن بطبيعته يتكون من عدة نغمات متعاقبة . ومعنى هذا ان الاستعارة بمعناها القديم ، التى تقدم إلينا صورة واحدة ، أيا كانت درجة تركيبها أو تعقيدها ، لا بد أن تقل في

دالاتها عن الصورة التي تستمد كيائها من عدد من الصور المتوالية ؛ لأن التابع والاختلاف يوحى بعلاقات متغيرة . ولذلك فقد أصبح التكرار مع التغير (وهو من مبادئ التأليف الموسيقي الناضج) مبدأ من مبادئهم . ونضرب مثلاً يوضح ما نقول . إذا كان استخدام السلف للأسطورة قد وهب شعرهم بعداً أو أبعاداً زمنية لاشك فيها فإن الأساطير قد أصبحت على مدى الزمن صوراً ثابتة . لقد أصبحت صورة (بروميثيوس) مثلاً صورة محددة لا تتغير للإنسان الذي يتحدى الأقدار التي تعصف بإنسانيته (ممثلة في زيوس رب الأرباب) ويتحمل الآلام في سبيل هذا - فهكذا صورته (إيسخولوس) ، وهكذا صورته (شيلي) - قس على هذا شتى صور الأساطير اليونانية والرومانية والمصرية وغيرها . ومعنى هذا أنهم يرون أن قدرة الأسطورة على الإيحاء أصبحت محدودة ؛ لأنها حمدت معرفياً ، ومن ثم اقتربت من الكليشيات . ولذلك كان عليهم أن يكسروا هذا الجمود بأن يخلطوا بين الأزمنة - أى أن يضعوا شخصيات معاصرة بين الأساطير القديمة حتى تنبها دلالات جديدة ، وأن يدرجوا الشخصيات الأسطورية في عدة مواقف حديثة مع المحدثين حتى يخرجوا المعاني التي يرونها كامنة فيها . والشاعر الحديث يضطر اضطراراً إلى المزج والتكرار حين يفعل هذا ، حتى تأتي كل صورة فتغير ما سبقها ، ثم تتغير هي نفسها حين يأتي بعدها ما يغيرها . هكذا يفعل (إليوت) في قصيدة الأرض القاحلة ، حين يقدم عرافة حديثة في صورة مصرية قديمة هي (سيزوستريس) ، ثم يقابل بين هذه الصورة وصورة الفتاة البريئة المخلوعة ، ثم يضيف صورة أخرى تغير من دلالتها معاً حين يقدم لنا (كليوباترا) وقد تجمدت في مظاهر الترف والبدخ الذي أغدقه عليها المجتمع الصناعي ثم يعيد تقديم المرأة وقد التهمت مشاعرها حيناً ، وماتت حيناً آخر ، على مدى القصيدة كلها ، في عملية ديناميكية تتسم بالتغير والتحول ؛ بحيث نرى الماضي طوراً في حسرة وطوراً في إعجاب ، من خلال بشاعة الحياة التي يصورها الشاعر في أرضه القاحلة . وهكذا يفعل (تد هيوز) بأسطورة بروميثيوس ؛ وهكذا يفعل (عزرا باوند) في الأناشيد .

ولا شك أن من أهم سمات الشعر التصويري الحديث ما يمكن أن يبدو مشابهاً للتغريب أو كسر الإيهام الذي أتى به مسرح (بريشت) . فالفنانون المحدثون يريدون

من القارئ ألا يندمج اندماجاً كاملاً في القصيدة بحيث ينسى أنه يقرأ قصيدة . وهم لذلك ما يفتأون يصدّمونه بعبارات لا معنى لها — ربما كانت أجنبية ، أو غير نحوية ، أو خارجة عن السياق — بحيث يتوقف القارئ ويتساءل — ما هذا ؟ ومثلما يفعل الرسام الحديث في لوحاته ، نجد الشاعر الحديث حريصاً على ألا يلقى القارئ نظرة على العمل ويقول : ما أحمله ! ثم يمضى في سبيله . إنهم يريدون منه أن ينظر إليه مراراً ومرات ، بحيث يرى فيه في كل مرة شيئاً جديداً ، وبحيث يتولى هو إقامة المعاني التي يراها . ومعنى هذا أنهم يطالبون المتذوق بأن يكون واعياً بأنه يتطلع إلى عمل فني يمثل لونا من التحدي الصارخ لحياته النمطية (ولا شك أن حياتنا نمطية شئنا أم أبينا) ، فهم يقولون له : تعال وأعمل فكرك فيما ترى ! ومن هذه الزاوية يأتي جانب مهم من جوانب الاستعارة ، هو جانب التنافر ! لقد قامت الاستعارة منذ فجر التاريخ على التشابه ؛ ولذلك فالمشبه والمشبّه به (تصريحا أو تضمينا) يتوافقان في شيء ما ، هو ما اصطلاحنا على تسميته « الجامع » . أما المودرنية فهي تولي اهتماماً أكبر لما يمكن أن نسميه « الفارق » — أي لما ينبغي أن يفصل بين المشبه والمشبّه به ، ولكنه في القصيدة يجمع بينهما . ومن ثم فإن هدف الشاعر هنا ليس الجمع بين عنصرين يتفقان بوضوح في شيء ، بل الجمع بين عنصرين أو أكثر ، لإبراز تشابه أو إبراز تنافر — وهذا هو الأهم — يحفز على التفكير . ومعنى هذا أيضاً أن الشاعر لا يريد للقارئ أن يندمج شعورياً في قصيدته بحيث ينسى التفكير أو ينسى أن عليه أن يفكر . ولهذا قارنت بين هذا الجانب من التصويرية ومسرح (بريشت) .

وفي إطار المودرنية الكبير تبرز مدرسة التصويريين في قالب غريب حقاً ؛ فهي مدرسة تجمع بين هذه الخصائص جميعاً ، وتضيف إليها عنصراً يمكن أن نسميه « أولوية البناء » ، أو الأهمية القصوى للصورة العامة للعمل من حيث هو مكون من لبنات تشكل نظاماً خاصاً ؛ أعني نظاماً داخلياً ينقله الشاعر بعد تأمل طويل للموضوع (بالمعنى الذي شرحناه سابقاً لهذا المصطلح) . ومن هذا المنطلق يتضح مدى الخطأ الذي وقعنا فيه في العالم العربي عندما خيل إلينا أن التصويرية مدرسة تدعو إلى تصوير الأشياء والتوقف عند ذلك . والخطأ يرجع — دون شك — إلى أننا اهتمنا بالنقد النظري دون النقد التطبيقي ، واهتمنا بالمبادئ والأسس دون أن نقرأ الشعر . ونحن

معذورون في هذا ؛ لأن من يقرأ منا القصائد الحديثة ويقاها بأنه لا يفهم ما فيها على الفور سوف يلتقي بها جانباً وينصرف عنها ؛ لأننا لم نعتد المصطلح الشعري الذي تتوسل به ، ولم نعتد أن نكون مطالبين بأن نعمل الفكر في الشعر أو الرسم أو الموسيقى ؛ ولذلك فلقد بدأت بتقديم نموذجين من هذا اللون من الشعر ، وسأنتهي بتقديم نموذج مطول منه .

ويجمل بنا الآن أن نوجز أهم المبادئ التي دعت إليها هذه المدرسة ، سواء أكانت قد حققها في الشعر نفسه أم لا . المبدأ الأول : هو أن على الشاعر أن يعالج أشياء محددة — معالجة مباشرة دقيقة — سواء كانت هذه الأشياء ذاتية أو موضوعية ؛ والمبدأ الثاني : هو أن يقتصد في استخدام الألفاظ حتى يخرج الشعر ضليلاً كالقولاذ (وهو التعبير الذي عاد إلى استخدامه كيث ساجار في كتابه فن تدهيوز — ١٩٧٨ — ص ١٤٧) . والثالث : هو أن يأتي الشاعر بالإيقاع الشعري من داخل الألفاظ ، لا من البحور المعروفة . والرابع : هو تأكيد الجانب الحسي للشعر ، بحيث لا ينفصل الفكر عن المشاعر ، وبحيث تحول القصيدة دون « الانزلاق إلى عملية تجريدية » .

وقد ازدهرت هذه المدرسة على صفحات مجلة شعر التي كان يرأسها (عزرا باوند) من خلال القصائد والمقالات النقدية حتى توج جهودها ت . س . إليوت . بشعره الذي تحطها ، والذي أصبح يمثل مدرسة قائمة برأسها :

ولكن من (عزرا باوند) ، الذي تقدم له اليوم قطعة من الأناشيد ، ومقالاً نقدياً عن القطعة ؟

ولد (عزرا باوند) في أمريكا في ١٨٨٥ ، وتلقى تعليمه الأول في نيويورك (ليسانس في الفلسفة) ، ثم حصل على الماجستير من جامعة بنسلفانيا في عام ١٩٠٦ ، وقضى عاماً يدرس للدكتوراه ، لكنه انقطع عنها وسافر إلى أوروبا بعد إجادته عدة لغات أوروبية ، وتخصصه في الأدب الإنجليزي . وقد كان منذ صباه شغوفاً بالتجريب (يقول أحد نقاده إنه كان يسبق عصره بعشرين سنة على الأقل !) ، فبدأ بكتابة شعر لم يستسغه الناس في أمريكا ، فاستقر آخر الأمر في أوروبا ، متقلاً بين إيطاليا وإنجلترا وفرنسا . وقد نشر أول ديوان له في عام ١٩٠٨ في مدينة البندقية بإيطاليا .

ثم رحل إلى لندن في العام نفسه ، وانضم إلى الجماعة الأدبية التي التفت حول (وليم بطلر بيتس) . وسرعان ما أظهر نبوغاً غير عادي ؛ إذ لم يكن قد تجاوز الخامسة والعشرين حين أعلن الثورة على كتاب العصر الفكتوري (مثل روبرت براوننج ، الذي أثر عليه تأثيراً واضحاً في بداية حياته) ، وعلى مدرسة « إخوان ما قبل روفائيل » . — وقد سبقت الإشارة إليها . وأعانتته معرفته باللغات الأوربية على استيعاب روح العصر ؛ روح الفنون التشكيلية الحديثة ؛ روح المودرنية . وفي عام ١٩١٠ — بعد أن كان قد نشر ديوانين آخرين في العام السابق هما شخصيات وأفراخ — أعلن رفضه النهائي للرومانسية وتبنيه مذهب التصويرية . كان هذا المذهب قد بدأ يتخذ صورته المتبلورة في كتابات الفيلسوف (ت . ا . هيوم) ومحاضراته . وقد انضم إلى هذه المدرسة الجديدة عدد من الشعراء ، أهمهم (هيلدا دوليتل) وزوجها (ريتشارد أولدنجتون) ، وشاعرة أمريكية من بوسطن هي (إيمي لويل) ، وشاعر أمريكي هو جون غولد فلتشر من (أركانصو) ، وقبل هؤلاء جميعاً — بطبيعة الحال — ت . س . إليوت . وكان الحافز الأول لدى باوند في تبنيه هذه المدرسة هو إعجابه باللغة الصينية واللغة اليابانية . وكان دائماً يقول إن جمال اللغة الصينية يرجع إلى أنها لا تفصل بين الفعل والاسم ، وتخرج لنا الصورة متضمنة المعنى . وقد انتهى من ذلك إلى ما ينبغي أن يكون رائدنا في الصورة ، وهو الوضوح والتحدد ، وأن تخاطب الفكر والحس معاً .

ولكن باوند سرعان ما عاف هذا المذهب ؛ لأنه لم يجد فيه المجال الكافي للإبداع فهو في صورته تلك (والحق يقال) محدود ولا يكاد يرتوى على الإطلاق من نبع المودرنية الزاخر . ومن ثم بدأت علاقته في لندن بالشاعر الأمريكي ت . س . إليوت تزداد وثوقاً . ومن خلال هذه العلاقة خرجت التيارات المتعددة التي سبقت الإشارة إليها ، والتي تعد تصويرية ناضجة وإن لم يسمها أصحابها كذلك . كذلك أرسيت قواعد جديدة للشعر ، تعتمد على الوزن والتركيب والبناء ، إلى آخر ما ذكرنا آنفاً . وكان بمن ثمارها مجموعة الأناشيد التي بدأها باوند في لندن في عام ١٩١٨ ، ثم استمر في كتابتها في إيطاليا ونشرها في أجزاء متفرقة فيما بين عامي ١٩١٩ و ١٩٢٠ . وعلى الرغم من إعجاب كبار النقاد والأدباء بهذه الأناشيد (مثل « فورد مادوكس فورد » و « وندام لويس » ، و « ألن تيت » ، و « ويليام كارلوس ويليامز ») لم تحظ

بالقبول من الجمهور وسائر النقاد . ويشترك كاتب هذه السطور مع الكثيرين من نقاد العصر الحديث في الاعتقاد بصعوبتها البالغة ، وإغراقها في التغريب ، حتى إن عملية التذوق بأى مستوى من المستويات تتوقف إزاءها تماماً . ومعنى هذا أن جرعة المودرنية تزداد حين يستخدم باوند اللغة لا لإيصال المعنى ولكن لإخراج الأصوات فحسب . وهو لكى يضمن هذا يستخدم لغات أجنبية — بعضها مفهوم وبعضها غير مفهوم — وعبارات مقطعة وهلم جرا . وهذا ما دفعنى إلى الاكتفاء بترجمة جزء من النشيد ٧٤ (أول مجموعة أناشيد يزا — التى نال عليها جائزة بولينجن في عام ١٩٤٩) ، فالحقيقة هى أن أى جزء منه يكفى لتقديم المذاق الخاص بهذا اللون من الشعر التكعبي : وربما كان المقال المرفق معينا في إيضاح ما يريد الشاعر أن يقوله — إذا كان يريد أن يقول شيئاً ؛

وفي عام ١٩٢٤ استقر باوند في إيطاليا ومكث فيها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . والمعروف أنه كان من المعجبين بموسوليني ، وأنه كان يهاجم أمريكا في الإذاعة إبان الحرب ، وبخاصة سيطرة رجال المال اليهود على المصارف . ولهذا أُلقت السلطات الأمريكية القبض عليه في ١٩٤٥ ، ووضعت في معسكر حربي لمدة ستة شهور قضاهما في ترجمة الشعر الصيني ، وكتابة الشعر أيضاً ، ثم قدم للمحاكمة ، ولكن المسؤولين أدخلوه مستشفى في واشنطن بأمريكا للعلاج ، قضى به نحواً من ١٢ سنة : وعندما أفرج عنه ، « لأنه مجنون ولا يصلح للمحاكمة » عاد إلى إيطاليا في ١٩٥٨ وظل بها حتى توفي عام ١٩٧٢ .

أما ما يدهش له القارئ والدارس حقاً فهو السرعة التى كان باوند يتحول بها من مذهب إلى مذهب ، وغزارة الإنتاج التى لم يشهد لها العالم مثيلاً ، وصحوة الذهن التى لم تفارقه حتى وهو في الثمانينات من عمره ، وتمكنه المذهل من اللغات الأوربية ، فكان يؤلف بعدة لغات ، وينشر بهذه اللغات دون تردد ، ويقبل أهل كل لغة على قراءة مؤلفاته أيضاً دون تردد ! ومشكلة المترجم لأعماله اليوم هى تعذر الإلمام بالإشارات والاقتباسات الواردة في شعره ، والمأخوذة من أعمال أوربية مكتوبة بلغات لا يجيدها لإجادته للإنجليزية والفرنسية مثلاً — وإلى حد ما الإيطالية ؛ فإلى جانب ذلك نجد الألمانية واللاتينية والصينية واليونانية بل العبرية والعربية ! فلنقرأ إذن هذا الجزء من النشيد ٧٤ :

المأساة الكبرى للحلم في أكتاف الفلاح المنحنية
 (مانيس) ! كان (مانيس) ذا وجه لوجه الشمس وبدن مكتنز
 وهكذا (بن) و (لاكارا) في ميلانو
 علق من أقدامه في ميلانو
 أن للدود أن يأكل لحم العجل الميت
 (ديوغونوس) - ولكن ذلك الذي صلب مرتين
 أين تجده في ثنايا التاريخ ؟
 ولكن قل هذا للحيوان الأليف : دقة مدوية لاشكوى باكية
 بدقة مدوية لا بشكوى باكية
 تبني مدينة (ديوس) ، حيث الشرفات بلون النجوم .
 العيون الرقيقة هادئة لا تنظر باز دراء
 والمطر كذلك جزء من الحركة
 ما ترحل عنه ليس السبيل الأمثل
 وشجرة الزيتون التي اكتست في الريح لونا أبيض
 واغتسلت في (كيانج) و (هان)
 أي بياض يمكن أن تضيف إلى هذا البياض ؟
 وأي صراحة ؟
 « الدورة الكبرى تأتي بالنجوم إلى شاطئنا »
 أنت يامن مررت بالأعمدة وابتعدت عن هرقل
 حينما سقط الشيطان في ولاية كارولينا الشمالية
 إذا كان الهواء الرقيق يفسح مكانا لريح السموم
 أوديسيوس
 اسم أسرتي
 والريح أيضاً جزء من الحركة
 والأخت القمر
 اتق الله واخش غباء العامة
 ولكن التعريف الدقيق

الذى يقدم هكذا (سيجيسموندو)
وهكذا (دو كيو) - وهكذا (زوان بلين) أو عبر نهر (التير) مع العروس.
رعاية المسيح لنا مجسدة في القسيساء حتى زماننا - عبادة الأباطرة
ولكن الهمجى ذا الأنف السيل الذى يجهل تاريخ (نانج)
لن يتخدع المرء
ولا أموال (شارلى سنج) المقترضة من مجهول
ومعنى هذا أننا نفترض أن (شارلى) لديه بعض الأموال
وفى الهند انخفض سعر الصرف إلى ١٨ لكل مائة
ولكن قبل القرض المحلى قد مون من العاملين بالمصارف المستوردة ..
وهكذا كانت الفائدة الإجمالية المعتصرة من عرق الفلاحين الهنود
ترتفع مثل ارتفاع مجد (تشيرشيل)
مثلاً وعندما عاد إلى تغطية الرصيد بالذهب المتعفن
كما حدث فى عام ١٩٢٥ تقريباً - آه إنجلترا - يابلادى
حرية الرأى دون حرية الرأى المداع صفر
ولم تبقى إلا نقطة واحدة لستالين
وما حاجتك لهذا ؟ أى ما حاجتك للسيطرة على وسائل الإنتاج ؟
المال يدل على العمل الذى انتهت من أدائه داخل نظام ما
وهو يخضع للمقاييس والحاجة
« لم أقم بعمل يدوى لا لزوم له »
هكذا يقول كتاب القسيس الكاثوليكي الذى يستخدمه فى عمله
(استعداداً للاعتراف)
صوت يصرخ فى حشرة مثل القبرة على زنانات الإعدام
فالزعة العسكرية تتجه إلى الغرب
لا جديد فى الصورة
والدستور فى خطر
وذلك الوضع ليس بجديد كل الجدة هو الآخر
« من الياقوت الأزرق لأن هذا الحجر يهب النعاس »

لا كلمات نخلص لها
 ولا أفعال تتحلى بالخزم والعزم
 ولكن العدل وقلبه مثل قلب الطير يقطع الأخشاب
 ويسيطر على الأرض
 ووجد (راوس) أنهم يتكلمون عن (إلياس)
 وهم يقصون حكايات (أوليس)
 « أنا لا أحد - اسمي لا أحد »
 ولكن (وانجينا) هو - فانتقل إنه (وإن جين)
 أو الرجل ذو العلم
 الذي أزال والده فيه
 لأنه صنع من الأشياء ما زاد عن الحد
 فتكدست بها حقائب رجل الثابة
 انظر الرحلة التي قام بها تلاميذ فروبينيوس حوالي عام ١٩٣٨
 إلى أستراليا
 إذ تكلم (وإن جين) وهكذا خلق من سبق ذكره
 وأدى إلى التكديس
 آفة انتقال الإنسان
 وهكذا أزيل فيه
 وسرى أنه غير موجود في صورته
 في مبدأ الكلمة
 الروح القدس أو الكلمة الكاملة : الإخلاص
 من زنانات الموت التي يبصرها جبل (تايشان) في (ييزا)
 مثل (فوجي ياما) في (جاردون)
 عندما قفز القط وسار على التضيب العلوي للسور
 وكان الماء ما يزال على الضفة الغربية
 يتدفق نحو فيلا (كاتوللو)
 في أشكال مصغرة متعددة

وفي سكونها باقية بعد انتهاء الحروب
 « المرأة » قالت (نيكوليتي)
 « المرأة »
 « المرأة »
 « لماذا ينبغي أن أستمع ؟ »
 « إذا وقعت » - قالت (بيانكا كابللو) -
 « فلن أقع على ركبتي » .
 وإذا قضى المرء يوماً في القراءة فيمكنه أن يضع المفتاح في يده
 آلة العود في أيدي (جيسير) - (هو وفاسا)
 جاء جرو في لون الأسد ومعه البراغيث
 وطير عليه علامات بيضاء - يخطو
 تحت القوي الست
 رقد هناك (باراباس) ولهمان رقدا بجانبه
 تركيبة طفولية في (باراباس)
 ينقصها (تمنجواي) ، ينقصها (أنثيل) المتفجر حيوية
 واسمه (توماس ويلسون)
 ولم يتحدث المسترك . بأي سخافات - شهر كامل دون سخافات :
 « إذا لم تكن بكما ما كنا لنقف هنا »
 وعصاة (لين)
 الفراشات والنعناع وعصافير (ليزبيا)
 الأبكم ذو الطبل الغبي والرايات
 والحرف المرسوم الذي يدل على الحظائر الحارسة
 وفي (ليموج) كان البائع الشاب
 ينحن في أدب فرنسي « لا .. هذا مستحيل » .
 لقد نسيت أي مدينة من المدن
 ولكن الكهوف أقل سعراً بالنسبة للمستكشف الغر
 من (الأوروك) المرسوم على الإعلانات

سوف نرى تلك الطرق القديمة مرة ثانية — سؤال
محممل

ولكن لا شيء يبدو أقل احتمالاً

مدام (بوجول)

وكانت رائحة العنّاع نفوح تحت أغطية الخيمة
وخاصة بعد المطر

وثير أبيض على الطريق الموصل إلى (بيزا)

كأنما في مواجهة البرج

خراف سوداء في حقل التدريب وفي الأيام المطيرة بحباب

في الجبال كأنما هي الحظائر الحارسة

آزرتي نهاية

والطيور البرية ترفض أكل الخبز الأبيض

من جبل تايشان حتى غروب الشمس

من هجر (كارارا) إلى البرج

واليوم تم افتتاح الهواء .

(للكوانون) من شتى المسرات .

(لينوس) ، (كليتوس) ، (كليمنت)

وصلواتهم

الجعران الأكبر ينحني عند المذبح

والضوء الأخضر يسطع في درع الجعران

حراث الحقل المقدس وفك خيوط دود القز مبكراً

في توتر

في نور النور تكن الفضيلة .

« الكل نور » يقول (أريجينا سكوتس)

كأنما يتحدث عن (شون) على جبل (تايشان)

وفي بهو الأسلاف

كأنما من بداية العجائب

الروح القدس الذى كان موجوداً فى (ياو) — الدقة
فى (شون) الرحيم
فى (يو) هادى الأمواه
أربعة عماليق فى الأر كان الأربعة
وثلاثة شبان لدى الباب
وحفروا حفرة حولي
كيلا تنخر الرطوبة فى عظامي
لإنقاذ صهيون بالعدل
يقول إشعياء : ليس لأهميته لنا يقول الملك داود
أول الحقراء
النور المتوتر الطاهر
وحبل الشمس الذى لا تشوبه شائبة
« الكل نور » يقول الأيرلندى إلى الملك (كارولوس)
كل شىء
« كل الأشياء الموجودة هى من النور »
ولقد أخرجوه من القبر
وهو يقول عن نفسه إنه يبحث عن المانويين
(الأليجواز) — مشكلة تاريخية
والأسطول فى (سالاميس) الذى بنى بالأموال التى أقرضها الدولة

... ..

ليس لترفع مستوى المعيشة داخل البلاد
ولكن لتزيد من أرباح المربين فى الخارج
قال لينين
ومبيعات المدافع تودى إلى المزيد من مبيعات المدافع
وهى لا تكس أسواق المدافع
ولا تصل إلى درجة الإشباع
(بزا) فى العام ٢٣ من بداية الجهود المبذولة تحت أنظار البرج

وقد شفق (نل) بالأمس
لارتكابه القتل والاعتصاب وما إلى ذلك ، إلى جانب (شولكيس)
إلى جانب الأساطير فلن أنه كان كبش (زيوس) أو غيره
أى عيوب مذكورة فى الكتاب المقدس ؟
ما أسفار الكتاب المقدس ؟
قل أسماءها — لا تقدم إلى هذا الهراء .

... ..

رجل غربت عليه الشمس
قال إن النعجة نظرت نظرة حانية
وحورية (هوجوروى) جاءت إلى
مثل هالة ملائكية
فى يوم ما كانت السحب على شاطئ (تايشان)
أو فى بهاء الغروب
والرفيق يبارك دون هدف
دموع فى بركة الأمطار عند المساء
الكل نور
والدرااما برمتها دراما ذاتية
فالحجر يعرف الشكل الذى يهبه النحات له
الحجر يعرف الشكل
أما فى جزيرة (فيثيرا) أو (إزونا) أو فى مريم البتول — المعجزات
حيث انتهى النحات الرومانى من وضع الأسس .
رجل غربت عليه الشمس
ولن يموت الماس عند انهيار التربة
ولو كان قد انتزع من الجوهره التى ركب فيها
ينبغى أن يدمر نفسه أولاً قبل أن يدمره الآخرون
بنيت المدينة أربع مرات — (هو فاسا)

(جاسير) (هو فاسا) خائن لإيطاليا .
والآن في الذهن الذى لا يدمر (جاسير) (هو فاسا)
والعالميق الأربعة في الأركان الأربعة .
والبوابات الأربعة في منتصف الجدران (هو فاسا)
وشرفة بلون النجوم
شاحبة مثل بحاب السحر — القمر
هزيلة مثل شعر (ديميتري)
(هو فاسا) وفي أثناء الرقص تجدد الحياة
قبرتين تغنيان أنغاماً متقابلة
عند الغروب
هز الوجدان
القلعة إلى اليسار
تظهر من خلال سروالين .

إحياء الصور :

النشيد ٧٤ للشاعر عزرا باوند والفنون البصرية —

Jessica Prinz Pecorino. Resurgent Icons : Pound's First Pisan Canto
and the Visual Arts, *Journal of Modern Literature*, Vol. Nine, Number.
2, May 1982 pp. 159/174.

(يقول هيو كينز في كتابه « عصر عزرا باوند » إن شعر باوند ...
« هو أطول تطبيق في أى فن من الفنون للمبادئ التى تقرب من التكميلية ») .

كان عزرا باوند يحيط في صباه بالنظرية التكميلية ، كما يدل على ذلك كتابه
غوديه — برزسكا ، الذى نستشف منه أن الشاعر كان يلم إلماما تاما بطبيعة الثورة
الفنية التى أحدثها الرسامون في عصره . وكان يدرك أن التجديدات الفنية التى أتت
بها التكميلية تفصح عن ثورة ، لا في الأداء فحسب ، بل في المبادئ النظرية
نفسها .

فالتكعييبية التي استحدثها (بيكاسو) و (براك) ، والدوامية (أو الآلية المستقبلية) التي تنتمي إليها لوحات (لويس) و (غوديه) ، تشكّلان انفصالاً عن التقاليد الفنية بحيث يتعذر وصفها بالانطباعية الجديدة ؛ وذلك - في الحقيقة - لأن هذه اللوحات تعتمد على أشكال وهياكل فنية جديدة كل الجدة .

يقول باوند « إن تنظيم الأشكال الفنية يتطلب نشاطاً أكثر إيجابية وإبداعية من محاكاة الضوء الساقط على كومة من القش » . وفي حين كان الانطباعيون يحاكون صور الطبيعة كما تترأى لأعينهم ، « أى الضوء الساقط على كومة القش » ، أصبح المحدثون يحاكون عملية الإدراك الحسى نفسها ؛ وبهذا يعيدون تعريفها . فاللوحة التكعييبية لا تصور شيئاً ثابتاً في الواقع المحسوس ، بل « عملية » إدراك هذا الشيء ؛ وهي تقابل بين عنصر المحاكاة وعنصر التجريد ، فتعبر عن التفاعل الديناميكي بين المعطيات البصرية والذهن التجريدي . وكذلك كان باوند على إحاطة تامة بالتحول المعرفي الذي حدث في عهده إذ يقول :

« ثمة نظرتان متناقضتان إلى الإنسان : أولاها أن تعدّه الغاية التي تتجه إليها المدرّكات الحسية ؛ أى أنه لعبة في أيدي الظروف ، أو أنه المادة التشكيلية التي تتلقى الانطباعات . وثانيتهما أن تعدّه قوة سائلة مضادة للظروف ؛ أى أنه قوة فهم وتجريد ، وليس مجرد طاقة على الملاحظة وعكس الانطباعات » .

وتمشياً مع اتجاه الفنون التشكيلية في ذلك العصر ، كان باوند يدرك الحاجة إلى اتخاذ أسلوب فني لا يعتمد على المحاكاة ؛ فهو يقول في الكتاب نفسه :

« ينبغي على الرسّام أن يعتمد على العنصر الإبداعي ، لا عنصر المحاكاة أو التمثيل ، في عمله . وينطبق هذا القول نفسه على كتابة الشعر ؛ فينبغي على الشاعر أن يستخدم الصورة ، لأنه يراها ويحسها ، وليس لأنه يستطيع أن يتوسل بها إلى تعضيد عقيدة ما أو نظام أخلاقي أو اقتصادي » .

والواضح أن باوند لم يكن يلتزم بهذه المبادئ دائماً ، كما لم يكن قادراً على تطبيقها دائماً على شعره . و (مارجورى بيرلوف) محقة في قولها إن باوند لم يستطع

تطبيق نظرياته النقدية في شعره ، حتى شرع في كتابة أناشيد مالاتستا ؛ ولو أن تلك النظريات قد تأثرت تأثراً عميقاً بالنظريات الجمالية للرسامين التكعيبيين .

وهكذا نجد أن باوند — في أوائل كتاباته النظرية — يستعير الاصطلاحات من الرسامين لاستخدامها في « توصيف » شعره ؛ فكان يطلق على « الصور الشعرية » اصطلاح « اللون الأول » للفن الذي يمارسه ، بغية تأكيد قيمته التمثيلية (أى التصويرية الواقعية) . ولما كان يقول باستقلال « الموضوع الفني » — (أى ما نسميه بالعمل الفني) في أيامنا هذه) — ذهب إلى أن عناصره ينبغي أن يكون لها قيمة في ذاتها . وهكذا انتقد باوند ما كان يعده « القيمة الإحالية » للرمز ، أى القيمة التى تتمثل في إحالة القارئ إلى « معنى ضمني أو مقصود » . وكان يميل إلى رفض الرموز ؛ لأنه كان يحس أنها تولى الأولوية لما « تمثله » لا لما « تقدمه » ؛ ومن ثم فهي تنسب قيمته إلى منطقة ما خارج نطاق التجربة المباشرة .

وكان التعريف الخاص الذى وضعه باوند للصورة الشعرية بمثابة إعادة تعريف للغة المجاز ، وفقاً للأهداف التى كان يرمى إليها ، وهى إخراج فن يعتمد التقديم لا التمثيل منهجاً . فإذا كانت قصيدة (وليامز) « الربيع وكل شيء » قد نجحت في استخدام اسلوب « تقديمى » بالاستغناء عن لغة المجاز ؛ فإن باوند يحاول « إلغاء التجسيد » من المجاز بحيث يقدم من خلاله علاقات جديدة تقوم على الكناية . وهو يورد هذا النموذج للتدليل على ما يقول :

« إن شجرة صنوبر التى يغشاها الضباب على التل البعيد تشبه قطعة مكسورة من درع يابانى » .

« وجمال الدرع — إذا كان جميلاً على الإطلاق — لا يرجع إلى أى تشابه بينه وبين الصنوبر وسط الضباب » .

« وأياً كان الأمر فإن الجمال — إذا كان مقصوداً على الشكل — هو نتيجة للعلاقة بين « مسطحين » .

« وجمال الشجرة والدرع يرجع إلى أن سطحيهما ينطبقان بعض الشيء كل على صاحبه » .

وهكذا فإن باوند « يرفض تعريف شيء ما من خلال شيء آخر » ، ويؤكد كل ما يفرق بين المشبه والمشبّه به ، بحيث افتقر مجازه الشعري إلى العمق ، واعتمد على التوتر الدائم بين « المسطحات » المختلفة المتداخلة . كما أن استخدام باوند لكلمة الشكل بوصفها مصطلحاً نقدياً ، يحول دون التفرقة بين شكل المجاز الشعري وشكل القصيدة بصفة عامة ؛ ففي الحالتين نرى أن « الجمال نتيجة للعلاقة بين المسطحات » ؛ وذلك — كما يقول باوند — « لأن العلاقات أقرب إلى الحقيقة ، وأهم من الأشياء التي نقيم بينها هذه العلاقات » .

وتم عامل آخر وراء رفض باوند للرمزية ، ألا وهو تعريفه الصورة الرمزية بأنها ساكنة أو ثابتة ، وذلك في علاقة ما بمعنى سابق عليها ، في حين نجد أن علم المقرفة الذي يستند إلى الظواهر يتطلب منا أن نتصور واقعاً متغيراً ديناميكياً ، لا يمكن التعبير عنه إلا بالفرن المتغير الديناميكي . وهكذا فإن باوند يعرف الصورة بأنها بؤرة تغير ونشاط ؛ وجميع المصطلحات التي يستخدمها لوصف الصورة تؤكد طبيعتها الديناميكية فهو يقول مثلاً إن لها « دلالة متغيرة » ، وإنها « تركيب ذهني عاطفي معا » ، وإنها « دوامة » للطاقات المتحركة .

ويناقش باوند في كتابه (ألف باء القراءة) تعريفه الأول للتصويرية ، ليدين أن الجمهور قد أساء فهمه إذ يقول :

« ثم جماعة ينشدون التبسيط ، فهم يقبلون على أقرب المعاني وأبسرّها ، ظانين أن الصورة هي الصورة الثابتة وحسب . فإذا لم يستطع المرء أن يدرك أن مجال التصويرية — أو « الفانوييا » (أى صنع الصور) — يتضمن أيضاً الصور المتغيرة ، كان عليه أن يلجأ إلى تقسيم لا داعي له في الواقع بين الصورة الثابتة والفعل أو العمل » .

وقد استقى باوند اهتمامه بالإمكانات الديناميكية للصورة من الأساليب الفنية للدوامية والتكيفية ؛ فهذه الأساليب تعتمد على التقابل بين عناصر متميزة ومنفصلة ، في إطار علاقات ديناميكية متغيرة . وقد قال (غوديه) في معرض حديثه عن فنه :

« هذه أشكال صور محدودة — ينتظمها إطار عام دائم الحركة » . وكذلك فإن العناصر الثابتة في اللوحة التكيفية ينتظمها « إطار عام دائم الحركة » ؛ حيث نرى

المسطحات والخطوط تتشابك وتتفاعل لتخرج « تنظيماً .. للسطوح » يتسم بالتوتر الديناميكي . وقد كان هذا التأكيد للخصائص الديناميكية للفن من وراء اهتمام باوند باللغة الصينية ؛ « لاعتمادها الكبير على الأفعال » ، وعلى الحرف التصويري (الإيديو غرام) الذي « لايفصل شكلاً بين الشيء والفعل » . وقد زاد هذا من إعجابه بلوحات (لويس) ؛ وهو يفسر لنا إعجابه بلوحة (غوديه) المسماة « رأس هيراطيقية » إذ وصفها قبل أن ينتهي منها الرسام بأسبوعين بأنها « حركة » لا « سكون » . يقول باوند « إن الإنسان الكامل لا بد أن يهتم بالأشياء النامية المتغيرة أكثر من اهتمامه بالأشياء الميتة أو المحتضرة أو الثابتة » .

ومن ثم فقد كان اهتمام باوند ينصب أساساً على التراكيب السطحية التي تجسد الحركة والنشاط والتغير والتحول . وكان يقارن بين الطاقة الكامنة في الشعر والطاقة الكهربائية قائلاً : « إذا تقابلت ثلاث كلمات أو أربع تقابلاً دقيقاً أصبحت قادرة على إشعاع ... طاقة كبرى » . ومثلما نرى في لوحة تعتمد على « القص واللصق » ، تنبع الطاقة الديناميكية للفن من « العلاقات فيما بين » العناصر ، ومن التقابل بين التفاصيل البصرية واللغوية المتمايزة ، بل التي تتسم أحياناً بالتناقض فيما بينها .

يقول باوند في معرض إشارته إلى فنان مذهب الدوامية : « لقد أيقظوا إحساسى بالشكل » — ولاشك أن شعر باوند يفصح عن تأثير هؤلاء الفنانين على مستوى الشكل والبناء . وهكذا فإن أسلوب النشيد رقم ٧٤ وبنائه يحققان الأهداف الشعرية التي حددها باوند قبل كتابته بثلاثين عاماً ، استجابة للفنون البصرية . فالنشيد شبيه أشد الشبه بلوحة تكعيبية (تركيبية) ، ولكنه يبين أيضاً إلى أي مدى ذهب باوند في تجاوزه للتقاليد الجمالية الحديثة .

وعندما انتهى باوند من كتابة أناشيد بيزا اضطر إلى كتابة رسالة إلى الرقيب دفاعاً عنها ؛ إذ كان الرقيب يتوجس خيفة — شأنه شأن كثير من القراء — من أن تكون القصائد شفرة سرية ذات رسالة خبيثة . ولكن الشعر لا يتضمن أية معان خبيثة في الحقيقة ؛ بل لا يتضمن « عمقاً » فكرياً يتطلب الكشف عنه . وإذا كان النشيد رقم ٧٤ يقدم إلينا ألواناً متنوعة من الثيمات والموضوعات فليس منها فكرة واحدة « تنظم »

النشيد بصفة عامة ؛ وليس هناك موضوع أهم من التفاصيل الدقيقة نفسها ، وعلاقاتها المتغيرة . ولما كان باوند يقدم حشوداً من « الحقائق » والشذرات المتناثرة والحروف المرسومة والعبارات ، فإن القارئ الذى ينشد معاني أعمق منها سيجد أن المعاني تتغير بسرعة تقرب من سرعة تغير الصور نفسها .

وباختصار ، هل نبحث عن عمق أكبر أو أن هذا هو القاع ؟ وثيمات الأناشيد تشبه العناصر التمثيلية للفن التكعبي في أنها تخضع للتكوينات السطحية المتغيرة . ومن ثم فإن الثقلات الفجائية لمنطق الحديث ، والفجوات المنقطعة ، والمساحات الحالية على الصفحة المكتوبة ، تضطر القارئ إلى الوعي بأسلوب حركة اللغة ، والوعي بالربط والفصل بين الصور ، حين تلوب فكرة في فكرة ، ثم تنقطع تماماً .

وفي حين تتعرض القصيدة للتغير الدائم ، نجد أن ثمة عاملاً يوحد بينها ، ألا وهو الشاعر ، الذى يبصر ويتذكر ويجمع الحقائق المتباينة من وعيه . « لقد سطع الضوء ، فالدراما ذاتية تماماً ... » .

أى أن القصيدة تعرض الحياة الواعية للشاعر في حالة تغير دائم « درامى » . ويقول فورست ريد « الإبن » إن القصيدة هنا « رحلة كبرى » ترسم أبحاثها خريطة تمثل عمليات التفكير المتغيرة للشاعر : « الدورة الكبرى تأتى بالنجوم إلى شواطئنا » . ورسم الخريطة مهم ، ليس لأنه يتبع خطة محددة ، أو حقيقة كبرى ، أو قيمة غالبة مهيمنة ولكن لأنه يمثل سجلاً صادقاً أصيلاً للتجربة الفعلية . فالخريطة هنا تسجل اكتشافات باوند في عملية كتابة الشعر . ويقول باوند في كتابه غوديه - برزسكا (ص ٤٠) :

« ربما كان كل عمل عظيم عملاً « تجريبياً » وبعض التجارب تنتهى « بالاكتشاف » ولكنها تجارب أولاً وأخيراً » .

ويدور النشيد حول إدراك أشكال جميلة وإبداعها واكتشافها في التجربة المباشرة للشاعر ، وذلك في إطار الفيض المنقطع للشعر - وهو فيض أحياناً يبعث على الأسى :

ليست الفردوس مصطنعة

ولكنها على ما يبدو منقطعة

فهى لا توجد إلا في شذرات غير متوقعة ، وصحى ممتاز .

ويشارك النشيد ٧٤ مع سائر الأناشيد الأخيرة في التمزق الشديد. ومثلما نرى في اللوحات التكميلية يدخل مسطح في مسطح آخر بحد قاطع كالسيف . وترى الأبيات تضرب بمنة ويسرة مترددة بين التأملات التجريدية والانطباعات الحسية المباشرة والذكريات المستدعاة من حياة باوند نفسه ومن قراءاته . ويقع التمزق المكاني الزماني مع كل « إحالة » (إلى شيء خارج القصيدة) ومع كل انتقال مفاجئ إلى لغة أجنبية .

وتحقيقاً لغاية باوند من كتابة فن « تقديم » (لا محاكاة) فإنه يهيل التفصيلات بعضها فوق بعض ، ويقدمها دون تعليق أو شرح . وهو يقدم الحقائق الصريحة جنباً إلى جنب دون روابط (مثل حروف العطف) حتى تشكل « فيلقاً من الأشياء المحددة » « مستر كواكتبوس أو كواكتبوش » - « خيلاء السيدة تشيتندن » - « محل موكان » - « نفق الشارع رقم ٤٢ » . إن أسماء الأشخاص والمطاعم وسعر الخوخ ومشاهد أمريكا وأصواتها تأتي إلى الذاكرة في صورة شذرات ممزقة :

هكذا تعمل الذاكرة ؛ إذ تعود التفصيلات إلى الذهن في صور

مختلطة ممزقة مضطربة .

والنشيد يقدم خشداً من الحقائق والارتباطات التي تبدو ممزقة . ومثلما يشب ذهن باوند من شيء إلى آخر ، يتوالت الشعر في القصيدة ، وهي وثبات في الزمان والمكان لا يقدر عليها إلا الذهن :

أسد تور فالسن وطير باولو

ومنها إلى قبصر الحمراء ، وساحة الأسود

وبهاء الملكة لنداراجا .

إن باوند يستخدم أسلوب « التركيب الفوق » (أي وضع الصورة فوق الصورة) أو « التطعيم الحضاري » (بمعنى وضع صورة حضارية فوق صورة) بحيث يقيم علاقة ما بين الصور المتنافرة بجامع الشبه بين خصائصها المشتركة ، مثل اللون أو الصوت أو الموضوع . وهكذا فإن النشيد لا تنتظمه ثيمة واحدة متجانسة ، بل عدة وحدات نمطية من التفصيلات التي يتصل بعضها ببعض . فثلاً نجد أن الإله الوثني

الذى يسمى (وانجينا) فى أستراليا يوضع فى مواجهة (أوديسوس) ثم فى مواجهة (وان جن) « المثقف » الصينى . كما أن مجموعة الصور برمتها — أو ما يسميه باوند بالوحدات النمطية — تعتمد على العلاقة بين الأصوات اللفظية ، على أساس أن إخراج هذه الأصوات جزء من التراث الشفاهى . ودلالة الصور ترجع إلى الشاعر نفسه ، الذى يظل حبيساً — من ناحية ما — لأنه يتفوه بأكثر مما ينبغي . وتقول (كريستين بروك — روز) إن شبكة الصور شبكة سطحية فحسب ، ولا يقدم باوند من خلالها أى ثبات عميقة ، كما أنه « لا يحاول إقامة الحجة ، أو أن يثبت أى شيء بل يريد فحسب أن يقدم حقائق » .

وهذه الوحدات النمطية نفسها تتعرض للتغير الديناميكى الدائم . فأسلوب « انتطعيم الحضارى » الذى يتبعه باوند يمكنه من وضع (أكتابان) جنباً إلى جنب مع (واجادو) بوصفها صورتين من الصور المرتبطة بالمدينة المثالية ، وبالماضى الذى يموت ويحيا ، ويشترك هذا النمط من الصور فى الحركة مع (وضد) صور مستقاة من الأساطير والدين ، ترتبط جميعاً بالبحث والإحياء والخلود . وباوند يقيم هذه الوحدات من شذرات موزعة فى أرجاء النشيد ، بحيث تكتسب كل صورة دلالة جديدة كلما قوبل بينها وبين غيرها . فثلاً نرى أن ثيمة التجدد والإحياء تتخذ مكاناً ثانوياً بالنسبة للعلاقات التى تستطيع الصور توليدها فى القصيدة .

وإلى جانب ذلك نرى ان ما تقوله القصيدة عن إمكان التجدد والإحياء تتناقض تناقضاً مباشراً مع شكل القصيدة نفسها ؛ إذ أن التمزق الذى تنسم به يوحى بأنه من المحال إعادة بناء الماضى :

أعيد بناء المدينة أربع مرات — (هو فاسا)

غاسير () (هو فاسا) — خائن لإيطاليا

أنا لا أستسلم ولا أسلم الإمبراطورية ولا المعابد

فى صيغة الجمع

ولا الدستور ولا مدينة (ديومى) ...

فالقصيدية توحي بأن «إعادة البناء» تعنى الحفاظ على شذرات الماضى واستخدامها فى صنع تشكيلات جديدة . ويتناول باوند الشذرات التاريخية كأنها «قطع من الماس» انتزعت من الحلى التى ركبت فيها ، ثم يلرجها فى الفسيفساء التى يصنعها (بطريقة القص واللصق) . إن «التفصيلات المضيفة» الصريحة المستقاة من الماضى تقدم إلينا فى هيكل جديد يعبر عن عصر الشاعر ، ويشكل أنماطاً سطحية دائمة التغير ، كأنها لوحة تكعيبية .

وإلى جانب هذا نرى أن التجميع السريع للتفصيلات المتباينة يحدث تغيرات جذرية فى «نغمة» القصيدة أيضاً . فمثلاً يضع باوند فى فقرة الرثاء صوراً لا رابط بينها حتى تناسب موضوعاً مماثلاً تتناوله الفقرة التى تبدأ بالعبارة «هؤلاء الرفاق ...» ولكن الفقرة بصفة عامة تعتمد فى تأثيرها على إقامة أنماط إيقاعية ونغمية ثم كسرها . فالبيت الذى يتكون من ثلاث تفعيلات يتلوه بيت من أربع تفعيلات ، ثم بيت من الشعر الحر (أى غير الموزون بالأوزان التقليدية) . وكذلك فإن باوند يقيم نغمة مأسوية حين يقتبس بيتاً من قصيدة «الملاح» - وهو «السادة يعودون إلى الأرض» ولكنه يكسر هذه النغمة حين يلتقى بفكاهة حركية :

وكان (جيم) المهرج يغنى :

«بلارنى - أدخلنى القلعة يا حبيبى

فإنك قد أصبحت الآن حجراً»

أو حين يسخر من مؤلف الأحياء والأموات :

وقد توفى (آمبر رايفز) - نهاية هذا الفصل

انظر مجلة تايم - عدد ٢٥ يونيو .

أو حين يقدم قطعة من (بايرون) :

أو (جيسون) الذى يحب الجواهر السوداء

و (مورى) التى تكتب روايات تاريخية

و (نيوبولت) الذى بدا عليه أنه استحم مرتين .

وفى بداية النشيد نشهد تغيراً يذوق إدراكه فى النغمة الشعرية ؛ فهو يبدأ بالمأساة التى يشترك فيها الشاعر مع أبناء جيله جميعاً ، ثم يتبع ذلك حشد من الأسماء - أسماء الشهداء

السياسيين والدينيين : موسوليتى ، مانس - ديوجينيس - ديونيسيوس (المسيح)
وآخر ثلاثة فى القائمة يحولون بؤرة الفكرة من صور الموت إلى صور التجدد والحياة .
كما أن البيت الذى يقتبسه من قصيدة ت . س . إليوت « الرجال الجوف » ، وإشارته
إلى المدينة المثالية ، يدلان على التحول عن « مأساة الحلم » إلى إمكان البعث وإعادة البناء .
و كثيراً ما نجد أن انعدام الترابط لا يجعلنا نحس بالتغير الجذرى فى النغمة الشعرية .
فى الفقرة التالية يقيم باوند « تركيا فوقياً » من عدة عناصر متباينة :

وحورية (هاغورومو) جاءتنى
مثل هالة على رأس ملاك
يوما ما كانت السحب على شاطئ (تايشان)
أو فى بهاء الغروب
والرفيق المبارك لا هدف له
دهوع فى بركة الأمطار عند المساء

إن الأبيات تقفز من الأرواح التى تبعث بالتسرية والعزاء فى المسرح اليابانى ،
ومن الملائكة التى صورها فتانوا عصر النهضة ، إلى بهاء الطبيعة . وعلى الرغم من وجود
حرف العطف (الواو) تقدم إلينا فجأة صورة للمعاناة الإنسانية واليأس . كذلك فإن
عدم استخدام باوند للضمائر يجعل الشعر غامضاً كل الغموض - من الذى يبكى فى
بركة الأمطار - الرفيق أم الشاعر نفسه ؟

وهكذا نرى على أحد المستويات أن التغيرات المستمرة فى النغمة توحى بالتذبذب
فى الحالة النفسية للشاعر نفسه . إن الحالة تتغير من بيت إلى بيت ، مع تأرجح باوند بين
الثبات الروحى واليأس . ويحيط به فى الوقت نفسه حوريات وعبيد :

رجل غربت عليه الشمس
وهبت الريح عليه مثل الحوريات فى وهج الشمس
ولا يعرف الوحدة مطلقاً
بين العبيد الذين يتعلمون الرق ...
وفى إخلاص وتواضع ينشد الصفح « اغفر لى حتى يغفر لى الجميع » .

(كوانون) هذا الصخر يعث على الرقاد

لأن هذا الصخر يهب الرقاد

فهو يستكين ولا يتحرك

أما الشاعر فهو ينشد السكينة ، وينشد السلام في عماء هذا العالم برغم عدم استكانة
ذهنه . وأحيانا نرى ومضات بصيرة نافذة :

خبط ضوء مشدود نقي

حبل الشمس الذى لا تشوبه شائبة .

أو نرى صورة للجمال في لحظة سكينة « العيون الرقيقة الماددة التي لا تلتقي نظرة
احتمار » . ولكن هذه شذرات متقطعة وسط حشد من الصور والانطباعات التي
تتزاخم على ذهن باوند في « النفوس الحية العظيمة القادمة من الخيمة التي يحكمها
(تايشان) » .

وتتغير نغمة النشيد ، لا لأنها تعكس التغير في مواقف باوند وانطباعاته فحسب
بل أيضاً لأن الزاوية التي يبصر منها مادته تتغير باستمرار . فالنشيد عبارة عن تركيب
غير متجانس من ذكريات باوند وأحاسيسه ، ولكنه يتضمن أيضاً تركيبات من
الأصوات القادمة من عدة أزمنة وأماكن « صاحب الحارس خذ هؤلاء الجزالات
جميعاً ... » . والشذرات التي سمعها (سناغ) في السجن تحت عيون قوات الأمن تأتي
إلينا بكل الطاقة التي تفجرها العبارات العامية (« كام لكمية كده - شوف باقول إيه
واعمل إيه ») - هذه اللغة الدارجة ، والأغاني والشتائم ، تحتل مكانا لا ينكر في النشيد
بما في ذلك اللهجة المحلية التي يتكلم بها المستر إدواردز « في العنبر رقم ٤ - حيث يرقد
في طيبة وخير » . أما الأصوات الحاضرة فترن في الآذان كأنها (ومضات) من
الصوت ، في مقابل الأصوات الآتية من الماضي الذي يتذكره باوند أو يتخيله :
« هذه رومانسية - نعم نعم - بالتأكيد ... » ويقدم باوند أنماط التحدث في الحياة
الواقعية بتغيير حروف بعض الكلمات ، واللجوء إلى الاختصارات ، واختراع كلمات
جديدة ، بحيث توحى العبارات المبتورة والجمل الاعترافية بأنها مكتوبة بطريقة
الاختزال .

وللدلالة على التمزق المكاني والزمني في شتى أجزاء النشيد ، يكفي أن نعرف أنه كثيراً من العبارات تخرج من سياقها التاريخي وتندرج في سياق القصيدة الجديد . وأحياناً نرى صوتاً يجاور صوتاً آخر ، آتياً من مكان وزمان مختلفان عنه كل الاختلاف . وهكذا نجد أن كلمات « حكمدار » غاردون تدوب في كلمات دوقة من القرن السادس عشر ، في حين تتعارض كلماتها مع صوت الشاعر نفسه :

قال نيكوليتي « المرأة »

« المرأة »

« المرأة » !

« لماذا ينبغي أن أستمر ؟ »

« إذا سقطت - قالت بيانكا كابللو - »

« فلن أقع على ركبتي »

فإذا قضى الإنسان يوماً واحداً في القراءة

استطاع أن يحصل على المفتاح

إن كلمات بيانكا ذات « دلالة متغيرة » ؛ وقبل كل شيء تعود أهميتها إلى أنها شذرة مقتطعة من زمن مختلف ، وضعت في هذا السياق في القصيدة . واسكن (بيانكا كابللو) هي أيضاً « المرأة » ؛ ومن ثم فهي أيضاً إحدى النساء المثاليات في عين باوند . أضف إلى هذا أن كلماتها تشير بصورة حادة إلى موقف باوند حينما كان - كما يقول - « غارقاً في سجن الجيش » . الصوت صوتها لاشك ، ولكنه يتداخل مع صوت باوند بصورة ما ، فكأنما باوند نفسه يقول « لماذا ينبغي أن أستمر ؟ - إذا سقطت - فلن أقع على ركبتي » . وثم علاقة بين بيانكا والشاعر على مستوى آخر ؛ فلقد ماتت مسمومة . وباوند يصور نفسه في صورة من وقع ضحية العقاقير المخدرة للساحرة (كيركي) ، وأنه بذلك أحد بحثائها .

وهكذا فإن التفاصيل الثابتة الصريحة التي يضعها الشاعر جنباً إلى جنب في ثنايا النشيد تكتسب ديناميكية من علاقاتها المتغيرة . وتبين الصورة التالية كيف تنجح « حقيقتان » - كل منهما كناية - في الإيحاء بالحركة بل مرور الزمن .

سحاب فوق الجبل جبل فوق السحاب

إذا نظرنا إلى كل منهما على انفراد وجدناهما ثابتتين ولاشك . أما إذا نظرنا إليهما معا وجدنا أن السحاب يتحرك أو أنه قد تحرك بالفعل . وشبهه بهذا ما نراه في « الوحدات النمطية » التي تتحرك على الدوام بحيث يقدم كل تقابل بين الصور نمطا جديداً من أنماط العلاقات . وهكذا يشبه باوند بحته بحظيرة الخنازير في جزيرة الساحرة (كير كي) ، وبسفينة على ظهرها العبيد ، ثم بسجن المسيح . وبعد ذلك تتغير شبكة العلاقات تغييراً كاملاً :

كير كي - صه !

ولكن سم زعاف يجرى

في كل عروق الإمبراطورية

ومادام في أعلاها ، فلا بد

أن يجرى أسفل ، فيسرى فيها جميعاً .

ويستعين باوند بعبارات من هوميروس (ملحمة الأوديسا - ١٠-٢١٣) ومن (وبستر) (دوقه مالفى) بحيث تتوسع دلالات الصور فلا تقتصر على وضعه الحالي ، بل تعبر أيضاً عن نظرياته الاقتصادية ؛ فالربا سم زعاف .

والقارئ يسعده - مثلاً يسعد الشاعر - أن يلاحظ التغيرات التي تمر بها الصورة الواحدة ؛ فالتفصيلات لا ترتبط أبداً بأشياء ذات دلالة « نهائية » أو ثابتة بحيث يتم الربط بينها وإحكام العلاقات :

وحينما وهبت فراشة خضراء جديدة يوم الأحد

زمردية - بل أفتح لونا من الزمرد -

فقدت مروحتها اليمنى

وجدت هذه الخيمة قد مدت لى و (تيشونوس)

الذى يأكل قلب الأعناب .

ففي سياق النشيد بصفة عامة لاكتسب صورة المروحة اليمنى — أى الجناح الأيمن — للفراشة أى دلالة خاصة ؛ ولا أهمية لتشبيه الحشرة (النطاط أو الفراشة) من ذكره في النص (تيثونوس) . ولكن الإشارات الأسطورية إلى التحولات الطبيعية (أو مسخ الكائنات المستمر) ترجعنا إلى الفراشة الخاصة بالشاعر ، وتحولاتها داخل القصيدة نفسها . والصور تتخذ شكل الكناية دون أن يسود مشبه به على مشبه ، أو العكس ؛ كما أن الصور لا يشرح بعضها البعض ، بل تزيد وتضيف إلى بعضها البعض . والنتيجة أن باوند يصف الشيء من عدة زوايا ، أى من منظور متغير . فهو يقدم إلينا بوصفه حيواناً (النطاط) ومادة معدنية وآلة (مروحة الطائرة) ، وشخصاً أسطورياً (تيثونوس وديونيوسوس ، الذى يأكل قلب الأعناب) ، وبوصفه أيضاً صوتاً مجرداً — كما يوحي اللفظ بالإنجليزية وهو Katydid .

وأخيراً فكما نفعل إزاء اللوحات التكعيبية ، إذا كان لنا أن نستخلص أى معنى من حشود التفصيلات التى يقدمها هذا النشيد فينبغى علينا نحن القراء أن نقيم العلاقات اللازمة بينها . فالقصيدة زخرة بالفجوات النحوية ، وعلى القارئ أن يملأها . نخل هذا المثال (وما الحراس - عن الس ..) : وأحيانا يقدم باوند المعلومات اللازمة في موضع آخر من النشيد (رأى الحراس في القادة) . وأحيانا يترجم العبارات المكتوبة بلغات أجنبية لفائدة القارئ في النص نفسه أو يقدم شروحا وهوامش داخل النص (مثل « مترياردى — وزناً أو كيلا ») . ولكن الفجوات اللغوية والمنطقية تسود القصيدة بحيث لا بد أن يشارك القارئ مشاركة إيجابية في قراءة النشيد ٧٤ ؛ إذ بدون المعلومات المستقاة من المصادر الخارجية تضيق العلاقات بين الصور (وانجينا — وان جن) . والحقيقة أن الشعر يريد من القارئ أن يرجع إلى المصادر التى اعتمد عليها الشاعر ، لا لأنها تفسر لنا النص ، ولكن لأنها تزيد من معرفتنا بأنواع الأنماط والعلاقات التى يقيمها باوند .

ولكن استخدام باوند لهذه المصادر يفرق بين أسلوبه والأسلوب التكعيبى . فإذا كان بناء النشيد رقم ٧٤ يتمشى تماما مع النظرية التكعيبية فإن باوند يجعل هذه المصادر نفسها الموضوع الذى يتناوله بطريقة تختلف كل الاختلاف عن طرائف التكعيبية . وينبغى أن نعم النظر فيما يقوله (هيو كتر) في هذا الصدد :

« إن بيكاسو ينزع إلى تحطيم النموذج الذى يحاكيه كأنما ليقول لنا هذا هو ما ينتمى إليه فى لوحى » .

أما باوند فهو يعيد بناء النماذج بحيث يظهر احترامه لها ، وبحيث تظل كاملة ، فلا يمكن لغيرها أن يحل محلها . وربما كان هذا معناه أن بيكاسو أقلع عن التكعيبية ، فى حين كان شعر باوند — بدءاً من قصيدة لوسترا حتى آخر الأناشيد — أطول تطبيق فى أى فن من الفنون للمبادئ التى تقرب من التكعيبية » .

يقول (كثر) فى موضع آخر إن الحركة البدائية فى الفن (أى تبنى أشكال فنون الإنسان الأول) كانت القوة المحورية فى تطور التكعيبية ؛ إذ وضع بيكاسو مبادئ الفن الأفريقى وملاحظته فى مقابل الفن الأوروبى أساساً ، لأن التقاليد الأوربية قد غدت تقاليد بصرية « بأكثر مما ينبغى » — أى تعتمد أكثر مما ينبغى على المحاكاة . ويصف (ماكس كوزلوف) النماذج التى وضعها بيكاسو نصب عينيه قائلاً :

« لابد لنا إذا أردنا فهم التكعيبية أن نتذكر أن بيكاسو فنان يرى أنماط ترابط واتصال بين الفنون التى تنتمى إلى ثقافات وعصور تختلف اختلافاً بيناً . إنه فنان قادر على إيجاد اللحظة الحاضرة عندما تنجح لغة الشكل التى يطمح إليها فى العثور على اشتقاقات متبادلة فى فن الرومانسك الذى ازدهر فى قطالونيا ، أو فنون وسط إيطاليا (أثروريا القديمة) وشبه جزيرة أيبيريا القديمة ، وأرخيل سيكلاريس (اليونان) ، أو فنون بابل وآشور وغرب أفريقيا . فهو يقبل فنون ما قبل التاريخ ، والفنون القديمة والبدائية والساذجة وبحيثها ... » .

ومع أن هجوم باوند على الرمزية لم يكن يتسم بروح التمرد والثورة التى اتسم بها هجوم بيكاسو على تقاليد الفن الغربى ، فقد كانت جهوده لتوسيع قاعدة التأثير التاريخى على الفنون المعاصرة تتمشى تماماً مع التيارات السائدة فى العقد الأول من هذا القرن (و كان دائماً ما يدعو إلى كتابة « أدب عالمى ») .

كذلك مهد التكعيبون الطريق لاستيعاب عناصر من الفنون الأخرى فى فهمها ، فالتراكيبات التكعيبية (القص واللصق) يمكن أن تتضمن قطعة من نوتة موسيقية (براك

وبيكاسو) أو قصيدة لأحد المعاصرين (غريس وريفردى) . ولا شك أن إدراج شذرات من أعمال الفنانين الذين يستخدمون وسائل فنية مختلفة (سمعية أو بصرية أو لغوية .. الخ) يمثل عنصراً مهماً من عناصر الفن التكميلى .

واختلاف باوند عن التكمييين اختلاف فى الدرجة والأسلوب الفنى فحسب ؛ فقد تجاوز باوند الأسلوب البدائى الذى اتبعه بيكاسو (والذى كان يستخدمه على مستوى البناء والشكل فحسب) ، بل تجاوز أسلوب (غوديه) ، الذى يعتمد على التأثيرات التاريخية المنوعة ؛ وأصبح يدخل فى موضوعاته الفنية عناصر من ثقافات شديدة التباين . ولذلك نرى أن نطاق موضوعاته ومصادره أكثر تعقيداً وتنوعاً من نطاق أى من معاصريه ، كما يبدو شعره مناقضاً كل المناقضة للتكوينات التكميلية البسيطة نسبياً ، أى التى تعتمد على الأشياء المستقاة من الحياة اليومية . إن شعر باوند « حافل بصور التاريخ » ؛ فهو يتضمن مصادر تاريخية متنوعة ، يجعلها موضوعه الذى يتخذ فى بنائه هيكلًا حديثاً . ومن ثم يتسم فنه بالتعارض الزمنى بين الموضوعات . أضف إلى هذا أن باوند يطوع أحد المبادئ الأساسية للتكميلية حتى يخرج فناً لا يشد فحسب تجسيد النشاط الإبداعى ، بل يدور أيضاً حول أنماط هذا النشاط . وقد طور باوند كثيراً من الأساليب الفنية التى استخدمها الشعراء والرسامون فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ؛ ولذلك فعلاجه لموضوعاته تشترك مع معالجة معاصريه من الرسامين اشتراكاً أكبر مما نشهده فى بيكاسو . وإذا كان باوند لم يؤثر فى الحقيقة على الفنانين المعاصرين فهو — على الأقل — قد أرهص بمناهجهم الفنية .

انظر مثلاً لوحة (بيرسيمون) التى رسمها (روبرت راوشنبرغ) ! إنها حلقة فى سلسلة تتضمن شذرات من لوحه (روبنز) المسماة « فينوس تنزى » . إن المصطلحات المستخدمة فى وصف أسلوب باوند تنطبق على هذه اللوحة ؛ إذ يستخدم (راوشنبرغ) أسلوب وضع الصور بعضها فوق بعض على التماس . وعلى الرغم من أن للصورة عمقاً ينبع من المحاكاة ، فإنه عمق يضع فى الخصائص السطحية للعمل بصفة عامة . والتركيبات التى يلجأ إليها (راوشنبرغ) تعتمد على الأسلوب « الفوق » ، أى على وضع اللوحات الحضارية بعضها فوق بعض ، بحيث تخلق توتراً بين الأزمنة التى تنتمى إليها كل منها ، وبحيث تكتسب المرأة التى تصورها اللوحة « دلالات متغيرة » . فعلى أحد المستويات

نرى أنها فينوس ، ولكن الفاكهة الحمراء توحى بأنها صورة للمرأة باعتبارها طعاماً شهياً ، وإلى جانب ذلك فإنها توحى بأسطورة أخرى لأنها تشبه التفاحة . وهكذا تصبح المرأة في اللوحة فينوس وحواء معاً ، ولكنها أيضاً المرأة المعاصرة التي تغسل الأطباق (وهي موجودة في أسفل اللوحة إلى اليسار) ، والتي تتولى الطبخ وتقديم الأكل (انظر كوب اللبن !) . ومشهد الشارع في المدينة يضيف بعداً آخر إلى هذه المرأة ذات الوجوه المتعددة . فالتقابلات تتيح عدة طرق لفهمها ، وتدخل في هذا النطاق عدداً من الأساطير . وفي الوقت نفسه فإن جميع التفسيرات ثانوية بالقياس إلى الأهمية الكبرى التي تكتسبها أنماط الألوان وملابسها الذي تبرزه الفرشاة ، وأسلوب (راوشنبرغ) الذي يوحى بالتصوير الفوتوغرافي على لوح من حرير !

أضف إلى هذا أن القطعة المأخوذة من (روبنز) لا تقتصر دلالتها على « معنى المرأة » بصفة عامة ، بل تتعدى ذلك إلى ما تدل عليه اللوحة نفسها . فأولا نرى أن المرأة توحى بأن « لوحات راوشنبرغ تعكس البيئة الحضرية المعاصرة » . وثانياً فإن فينوس التي يصورها الرسام دائماً من الخلف – وفينوس بعد تعنى الجمال – تحتاج إلى مرآة – أى مرآة الفن – حتى تستطيع أن تظهر لعيوننا . وهكذا فإن المرأة ترمز للانعكاس الذاتي الذي تصوره اللوحة ، فاللوحة تتناول فن الرسم بقدر ما تتناول الحياة . وأخيراً فإن لوحة (راوشنبرغ) تؤكد قيمة لوحة روبنز حتى ولو كانت « متحطمة » ؛ لأن لوحة روبنز قد أصبحت مسطحة ، وفتقطعت ، وأصبحت تقتصر على لونين . و (راوشنبرغ) يستخدمها في لوحاته ليقابل بينها في سخرية فكرية وبين عربات الترام ولوريات الجيش والبعوض ومظلات الهبوط من الطائرة . ومع ذلك فبرغم التفاوت الزمني والسخرية ، برغم « التخطيم » والتكسير ، فإن (راوشنبرغ) لا يتعدى على معنى لوحة روبنز .

وإذا عدنا إلى باوند وجدنا أنه هو كذلك يقر بفضل أسلافه بما يشبه المفارقة ، أى أنه يكرمهم « تكريماً غير كريم » . وفي النشيد ٧٤ نجده يلهو ويلعب بما ينظر إليه نظرة القداسة الكاملة ؛ فهو يمزق الأعمال التي يعدها روائع خالدة ، ويقبلها رأساً على عقب ، ويعيد صياغة بعضها ، محاكياً إياها ، ساخراً منها ، بل يستخدمها بوصفها

قطعا من أزمنة متفاوتة ، ركبت تركيباً جديداً . ففي بداية النشيد يستخدم باوند سطرأ من رواية (جيمس جويس) المسماة أوليس (عولس) - وهو « إن الحركات التي تحدث الثورات في العالم تولد من الأحلام والرؤى في قلب الفلاح على سفح التل » - كما يعيد كتابة الأبيات الختامية لقصيدة إليوت « الرجال الجوف » ، ويلهو بأسماء المؤلفين وعناوين كتبهم :

مات أمير رايفز ...

والستر جيمس يحمى نفسه مع السيدة هو كسبي
كأنما هو إناء يحمى نفسه بعضاً يتكىء عليها ..

وهو يستعير العناوين ويستخدمها للتعبير عن « حقائقه » (ريمارك : « ليس في الصديري أى جديد » ، وبودلير « ليست الفردوس مصطنعة ») . وهو يجمع في سخريته فيقتبس أبياتا من شعر الآخرين ويستخدمها في أغراض مختلفة تماما . فعبارة إليوت « حتى أنتهى من أغنيتي » تصبح لافتة على « مصرف توماس » في الصورة التي رسمها باوند للأرض التي تخربت اقتصادياً . وهو يقتبس أبياتاً للشاعرة (سافو) بعد أن يجعلها تتلعم في النطق : ويشير إلى امرأة رسمها « مانيه » (في لوحة « بار » في « القوليه بريجه ») :

وعلى الرغم من أنه يبقى على شعرها الأحمر ، فإنه يجعلها ترتدى ثوباً من الدريكول أو اللانفيل . ترى هل كان من المحتمل أن يضيف باوند شارباً إلى لوحة (الموناليزا) مثلما فعل (ديشام) عام ١٩١٩ ؟ (لا ؛ فالحتمل أنه كان سيجعلها تزين بموضات كريستيان ديور) .

لاشك أن باوند يكرم أسلافه ، ولكنه يكرمهم بأسلوبه الخاص . وشعره يفصح لنا عن اعتقاده الراسخ بأن الفن تكريم ؛ ويبدعه المبدعون « لعبادة الأباطرة » و « باسم إله الفن » . وعمل الفنان هو بناء معابد لآلهة الفن (فالحتمل تحتاج إلى معبد كما يقول) سواء كان الإله هو (ديونيسوس) ، أو (أفرودايتي) ، أو (زرادشت) ، أو (أثينا) ، أو (ياو) أو ربات الفنون نفسها .

إذن لماذا يسود هذا التوتر وهذه المفارقة بين التوقير والسخرية ؟ ولماذا تظهر
الصور التي يحجبها صوراً ميتة ؟ ربما لأن باوند يحول القيمة من موضوع التوقير إلى
عملية التوقير نفسها ، بحيث يصبح الآلهة التقليديون هم الأشكال ومظاهر الكيان الروحي
وهم يتبادلون أماكن بعضهم البعض في دورة لا تنتهى :

إن (يو) لا يبنى أية آمال على (يهوه) ...

(زرادشت) أصبح عتيقاً بالياً

إلى (جوبيتير) وإلى (هيرميز) حيث يعيش الكبير !

لا أثر له إلا فى الهواء

و « لا أثر له إلا فى الهواء » لأن روح الآلهة مازالت باقية حتى حين تصبح بعض
أشكالها الخاصة عتيقة بالية ممزقة مشوهة أو حتى محطمة . وكذلك فربما بقيت « الروح »
فى الدهن — حسبما يقول باوند — لأن الدهن هو مكانها الوحيد . وهكذا فإن آخر
صورة لأفروديتي فى النشيد تخرج إلى السطح من خلال « التغنى بالدهن البشرى » ،
ولإعادة بناء (واغادو) يجرى « فى الدهن الذى لا يمكن تدميره » . وحتى الأشكال
الجميلة فى اللوحات المرسومة تحقق الخلود (« بالرسم الخالد ») ؛ لأن قماش اللوحة
(« الأرض المستوية ») هو الدهن نفسه . وهكذا فإن إدراك الفن (أى إبداعه) لا يعنى
تقييم أحد المنتجات بل المشاركة فى نشاط ما .

ثبت المراجع للمقال الأول

أولا : الحداثة والمدرسية

Jacques Barzun,

Classic, Romantic and Modern, London 1962.

M. Bradbury & J. Mcfarlane.

Modernism 1890—1930, London, 1976.

Joseph Chiari.

The Aesthetics of Modernism, London, 1970.

Cyril Connolly

The Modern Movement : One Hundred Key Books From England,

France and America 1880 — 1950, London, 1965.

Richard Ellman & Charles Feidelson JR (eds.)

The Modern Tradition : Backgrounds of Modern Literature, N.Y.

& London, 1965.

Graham Hough

Image and Experience, London, 1960.

Irving Howe (ed.),

The Idea of the Modern in Literature and the Arts, New York, 1967.

Louis Kampf,

On Modernism : Prospects For Literature and Freedom, Boston,

Mass., 1967.

Harold Rosenberg,

The Tradition of the New, London, 1962.

Wylie Sypher,

Loss of the Self in Modern Art and Literature, New York, 1962.

From Rococo to Cubism in Art and Literature, N.Y., 1960.

Lionel Trilling,

Beyond Culture, London, 1960.

Edmund Wilson,

Axel's Castle : A Study in the Imaginative Literature of 1870 — 1930, N.Y., 1931.

ثانياً - التصويرية

Stanley R. Coffman,

Imagism : A Chapter in the History of Modern Poetry, Norman, Oklahoma, 1951.

Lillian Feder

Ancient Myth in Modern Poetry, Princeton, 1972.

J.B. Harmer,

Victory in Limbo : Imagism 1907 — 1917, London, 1975.

Glenn Hughes,

Imagism and Imagists : A Study in Modern Poetry, Stanford, 1931.

Peter Jones (ed.),

Imagist Poetry, Harmondsworth, 1972.

Hugh Kenner,

The Pound Era, London, 1972.

Monroe K. Spears,

Dionysus and the City : Modernism in Twentieth Century Poetry, N.Y., & London, 1967.

A. Kingsley Weatherhead,

The Edge of the Image, Seattle, 1967.

William, C. Wees,

Vorticism and the English A vant-garde, Manchester, 1972.

أما كتب الشعر فقد اُشترت إليها في مواضعها من النص .

الفهرس

صفحة

أولا - المسرح	٣
١ - مدخل إلى المسرح النفسى (١٩٨٢)	٧
٢ - الصورة الفنية فى المسرح الشعرى (١٩٦٤)	٢٧
٣ - الوزير العاشق والمسرح الشعرى (١٩٨٥)	٤٥
٤ - المسرح الملحمى - هل هو ملحمى ؟ (١٩٨١)	٥٥
٥ - الاستعارة الدرامية فى الخريت (١٩٦٤)	٦٩
٦ - نظرة جديدة إلى العبث (١٩٨١)	٧٩
٧ - التحليل والتركيب فى المسرح المصرى (١٩٦٤)	٨٥
٨ - كوميديات تشيكوف القصيرة (١٩٦٤)	١٠١
٩ - آرثر ميلر ومشهد من الجسر (١٩٦٤)	١٠٩
١٠ - المشهد الافتتاحى عند شيكسبير (١٩٦٤)	١١٩
ثانيا - الشعر	
١ - الشعراء الرومانسيون الإنجليز (١٩٦٣)	١٢٥
٢ - الخيال الرومانسى (١٩٦٣)	١٣٧
٣ - الصور الشعرية عند شيكسبير (١٩٦٢)	١٤٩
٤ - تطور الصور الشعرية عند شيكسبير (١٩٦٢)	١٥٩
٥ - ورد زورث - تفسير جديد (١٩٦٣)	١٧١
٦ - التصويرية فى الشعر (١٩٦٢)	١٨٥
٧ - المواويل الغريبة - البالادات (١٩٧٢)	١٩٣
٨ - التصوير والشعر الإنجليزى الحديث (١٩٨٥)	٢٠١